

SÉRIE  
CRÍTICA DAS ARTES

# ESCRÍTICA: O LUGAR E O PAPEL DO PENSAMENTO CRÍTICO AGORA

CLÁUDIO CAJAÍBA  
E MARCELO REZENDE (ORGS.)





PROGRAMA DE INCENTIVO À

**CRÍTICA  
DE ARTES**

# GOVERNO DO ESTADO DA BAHIA

Governador do Estado da Bahia  
Jaques Wagner

Secretário de Cultura do Estado da Bahia – SecultBA  
Antonio Albino Canelas Rubim

Diretora da Fundação Cultural do Estado da Bahia – FUNCEB  
Nehle Franke

## FUNCEB

Chefia de Gabinete  
Ítalo Pascoal Armentano Júnior

Procuradoria Jurídica  
Celeste Maria S. Bezerra

Assessoria Técnica  
Cássia Maria Bastos Sousa

Assessoria de Relações Institucionais  
Kuka Matos

Assessoria de Comunicação  
Paula Berbert

Diretoria de Administração e Finanças  
Marcelo Leal

Diretoria de Audiovisual  
Marcondes Dourado  
Sofia Federico (jan/2007 a nov/2012)

Diretoria das Artes  
Maria Íris da Silveira  
Alexandre Molina (dez/2011 a ago/2013)

Coordenação de Artes Visuais  
Elaine Pinho  
Luciana Vasconcelos (ago/2010 a out/2013)

Coordenação de Dança  
Matias Santiago

Coordenação de Literatura  
Milena Britto

Coordenação de Música  
Cássio Nobre

Coordenação de Teatro  
Maria Marighella

Núcleo de Artes Circenses  
Viviane Menezes  
Alda Souza (fev/2008 a set/2013)

Coordenação de Editais  
Ivan Ornelas

Centro de Formação em Artes  
Beth Rangel

Teatro Castro Alves  
Moacyr Gramacho

SÉRIE CRÍTICA DAS ARTES

**ESCRÍTICA:**  
**O LUGAR E O PAPEL DO PENSAMENTO CRÍTICO AGORA**

LUIZ CLÁUDIO CAJAÍBA E MARCELO REZENDE (ORGS.)

FUNCEB  
Salvador-Bahia  
2014

Programa de Incentivo à Crítica de Artes

Realização: Diretoria das Artes da Funceb

Diretora das Artes: Maria Íris da Silveira (Lia Silveira)

Expediente

Organização: Luiz Cláudio Cajaíba e Marcelo Rezende

Revisão e Normalização: Paula Berbert

Produção Executiva: Rosalba Lopes

Projeto gráfico: Nila Carneiro

Diagramação: Edileno Capistrano Filho e Nila Carneiro

Impressão e Acabamento: Empresa Gráfica da Bahia

---

Ficha Catalográfica elaborada por Ana Lúcia Reis Fonseca - CRB-5/317

---

Fundação Cultural do Estado da Bahia.

F98      Escrítrica: o lugar e o papel do pensamento crítico agora. Organização  
Luiz Cláudio Cajaíba e Marcelo Rezende. – Salvador (Ba): EGBa., 2014.  
206p. (Série Crítica das Artes).

ISBN: 978-85-60108-17-6

1. Pensamento. 2. Raciocínio. 3. Lógica. 3. Cultura. I. Luiz Cláudio Cajaíba.  
II. Marcelo Rezende. III. Série. IV. Título.

CDD 153.42  
153.43

Fundação Cultural do Estado da Bahia – FUNCEB: Rua Guedes de Brito, 14 -  
Pelourinho - CEP. 40.020-260 - Salvador/Bahia - Tel: 71 3324-8500

# A CRÍTICA COMO POLÍTICA CULTURAL

Todos os grandes instantes da história cultural brasileira e baiana foram acompanhados por intensa atividade da crítica cultural. Isto ocorreu no Brasil dos anos 1930 e 50/60, por exemplo. Como esquecer o famoso *Boletim de Ariel*, da década de 30, ou do lendário suplemento cultural do *Jornal do Brasil* nos anos 60? Como não lembrar, na Bahia dos 60, o suplemento cultural do *Diário de Notícias*, com Lina Bo Bardi, que em 2014 faria 100 anos, ou a existência da *Associação dos Críticos Cinematográficos da Bahia*, que inclusive editou livro específico sobre o filme baiano *A Grande Feira*, com seu argumento e comentários de Walter da Silveira, Paulo Emílio Salles Gomes, Alex Vianny, Orlando Sena e depoimento de Glauber Rocha?

Sem nenhuma visão nostálgica, é preciso reconhecer que a crítica cultural no Brasil e na Bahia se encontra deprimida, por variados motivos: o desaparecimento de suplementos culturais dos jornais, a debilidade de revistas culturais, a excessiva especialização da crítica elaborada nas universidades que se distanciou da cena e de seu papel públicos, a ausência da crítica na tele-



visão e no rádio etc. A emergência da crítica, que navega nas mídias digitais, apesar de seu imenso potencial de capilaridade e de mobilização, ainda não se firmou como alternativa capaz de revolucionar de modo substantivo este panorama de quase silenciamento da crítica no Brasil e na Bahia.

A Secretaria de Cultura da Bahia entende que a associação entre crítica e movimentos culturais não é um mero acaso na história, mas se constitui em conexão imanente e imprescindível à vitalidade de qualquer movimento cultural consistente. Nesta perspectiva, não existe política cultural que possa prescindir da atuação encorpada no campo da crítica. A crítica pode ser imaginada como política cultural. Sem ela, os movimentos culturais têm uma capacidade reduzida de se questionar, analisar e reinventar: atitudes vitais para uma cultura viva e inovadora.

A compreensão do lugar essencial da crítica no desenvolvimento qualificado da cultura e a percepção do ambiente de fragilidade atual da crítica cultural no Brasil e na Bahia levaram a Secretaria de Cultura da Bahia, através da sua Fundação Cultural do Estado da Bahia, a formular e implantar, desde 2011, o *Programa de Incenti-*

vo à *Crítica de Artes*. O programa traduz em termos efetivos uma política cultural desenhada especificamente para trabalhar o momento da crítica, reflexão e estudo tão vitais para o aprimoramento da cultura e das artes.

O programa já abrangeu o *Seminário Baiano de Crítica de Artes*, o *Concurso Estadual de Estímulo à Crítica de Artes*, a *Oficina de Qualificação em Crítica*, a coleção de livros *Série Crítica das Artes* e o *Cítrica*, periódico de crítica das artes, com tiragem de seis mil exemplares para cada edição. Em 2011 e 2012, foram realizados dois seminários, contando com a participação de nomes como: José Miguel Wisnik, Ruy Gardnier, Helena Katz, Ivana Bentz, Carlos Calado, Wagner Schwartz e Marcelo Rezende. O edital premiou 20 textos críticos inéditos nas áreas de artes visuais, audiovisual, circo, dança, literatura, música e teatro. A série já publicou três livros antes deste: *Leituras Possíveis nas Frestas do Cotidiano*, com textos premiados no concursos e de autores convidados como: Antonio Marcos, Carlos Bonfim e Rachel Esteves, professores da Universidade Federal da Bahia; *Memória de uma Crítica Encantada*, organizado por Nadja Miranda, reunindo textos do crítico cultural Clodoaldo Lobo e de convidados como a escritora Kátia Borges, o diretor teatral Luiz Marfuz e o jornalista Marcos Gusmão; e

a reedição da obra *Panorama do Cinema Baiano*, que reúne textos do crítico de cinema e professor André Olivieri Setaro, lançada, originalmente em 1976. A sua reedição foi lançada em meio digital em 2012 e a versão impressa em 2014.

Em suma: com esta política, a Secretaria e sua Fundação Cultural buscam colaborar de modo ativo e sistemático para revitalizar a crítica cultural na Bahia e no Brasil, e, por conseguinte, contribuir para o desenvolvimento de uma cultura cidadã, que se oriente por valores libertários, porque densamente críticos às circunstâncias em que vivemos e capazes de abrir novos horizontes à cultura e à imaginação societária.

---

**Antonio Albino Canelas Rubim** é secretário de Cultura do Estado da Bahia, professor titular da Universidade Federal da Bahia, docente do Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade e do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, ambos da UFBA. Pesquisador I - A do CNPq.

## SUMÁRIO

09 .....	<b>Introdução</b> Alexandre Molina
	<b>Módulo I</b>
19 .....	O negócio e <b>os negócios da cultura</b> Wagner Schwartz
29.....	<b>Test-drive</b> de informação, corpo e pós-produção Helena Katz
43.....	Estéticas das <b>Redes</b> Ivana Bentes
75.....	Como <b>música para seus ouvidos</b> Carlos Calado
89 .....	Crítica como <b>memória</b> Marcelo Rezende

## Módulo II

- 99.....**Teorias da recepção** num breve panorama  
Cláudio Cajaíba
- 119.....**Anotações sobre a crítica brasileira** de cinema na internet  
Cynthia Nogueira
- 141.....Crítica teatral: **a quem se destina?**  
Luiz Fernando Ramos

## Módulo III

- 153.....**Reflexões** sobre corvos, relógios e bois esquartejados  
Carleone Filho
- 159 ..... **O tempo é ontem** é hoje é amanhã  
Thiara Filippo
- 169 ..... A crítica em **três sabores**  
Cadu Oliveira
- 175 ..... Sobre a **Mostra Foto\_Crítica 2013**  
André França
- 187 .....**Crítica sem fronteiras:** a relação do profissional de crítica  
com as novas tecnologias  
Carol Vidal
- 195 ..... **Caiu na rede é crítica?** Um olhar sobre a  
atividade crítica espectral no site do IMDb  
André Bomfim

# INTRODUÇÃO

Alexandre Molina

Este quarto volume da *Série Crítica das Artes* reúne as experiências e reflexões desdobradas a partir das atividades realizadas entre outubro de 2012 e maio de 2013, junto ao *Programa de Incentivo à Crítica de Artes*, promovido pela Fundação Cultural do Estado da Bahia (FUNCEB), através de sua Diretoria das Artes (DIRART). A iniciativa objetiva promover a qualificação e a difusão da crítica baiana e, com isso, contribuir para o desenvolvimento das artes produzidas no estado.

Após a realização das primeiras atividades do Programa em 2011 – *I Seminário Baiano de Crítica de Artes e Concurso Estadual de Estímulo à Crítica de Artes* –, foi imprescindível uma avaliação das ações propostas. O registro ainda pouco expressivo de críticas inscritas no Concurso de 2011 (43 no total) confirmou, de certa maneira, a necessidade de continuar investindo em ações de fortalecimento deste campo, especialmente através de ações de caráter estruturante. Este olhar reflexivo contou também com a colaboração de estudiosos da área, por

meio de um encontro onde estiveram presentes representantes de Programas de Pós-Graduação em Artes (Artes Cênicas, Artes Visuais, Dança, Literatura e Música) da Universidade Federal da Bahia (UFBA) e do Curso de Cinema e Audiovisual da Universidade do Estado da Bahia (UNEB). Com isso, em 2012, a FUNCEB apresentou o *Programa de Incentivo à Crítica de Artes* reformulado e ampliado, trazendo ações que se fundamentam na reflexão, formação, qualificação e atração de novos interessados em atuar na área.

O primeiro módulo desta publicação reúne textos que partem das discussões ocorridas durante o *II Seminário Baiano de Crítica de Artes*, nos dias 29 e 30 de outubro de 2012. Os desdobramentos da temática “O negócio da cultura” foram sintetizados pelo performer, coreógrafo e linguista Wagner Schwartz e pelo jornalista, crítico musical e editor Carlos Calado. Partindo do ponto de vista de que a indústria da cultura se apresenta como qualquer outra e, portanto, se faz necessário produzir, vender, comprar, configura-se aqui o entendimento de que para isso há o marketing, o negócio e suas consequências. A partir dessa afirmação, perguntamos: essa indústria pode existir sem o comentário crítico? Ou ele é tão necessário que essa mesma indús-

tria procura controlá-lo e moldá-lo, a fim de transformá-lo em um outro tipo de produto – que tem sua relevância determinada apenas pelo potencial e alcance de ser consumido? Estas foram algumas das questões que motivaram as falas dos convidados e, por sua vez, seus artigos aqui compartilhados.

Já os outros dois artigos deste primeiro módulo são desenvolvidos em torno do tema “Máquina de pós-produção”, e são assinados pela professora e crítica de dança Helena Katz e a ensaísta, professora, pesquisadora e curadora Ivana Bentes. Elas foram convidadas a desdobrar em seus textos de que maneira a produção cultural de massa gerada no século 20 se colocaria como uma imensa biblioteca da qual todos podem fazer uso, resultando numa possível indiferenciação entre as figuras do criador e do espectador na arte? De que maneira a produção e o comentário cultural realizados são afetados nesse processo? Qual o destino de uma cultura, antes erudita, agora apta a ser reinterpretada com a expansão e a popularização das novas tecnologias? Há um novo lugar para o público e o artista?

As temáticas do *II Seminário Baiano de Crítica de Artes* foram propostas por Marcelo Rezende, jornalista, editor,



crítico e curador, atualmente diretor do Museu de Arte Moderna da Bahia (MAM-BA). Marcelo também mediou as mesas de debate trazendo outras questões para os palestrantes e o público participante. Este primeiro módulo reúne, portanto, um conjunto de textos de cinco profissionais de vasta experiência, que buscam levantar questões em torno da situação da crítica, os seus aspectos históricos e contemporâneos, fundamentos, finalidades, mercados e espaços de difusão.

Já o segundo módulo de textos busca sintetizar os materiais tratados na Oficina de Qualificação em Crítica, criada em 2012, como uma das atividades do Programa. A Oficina, conduzida em formato semipresencial, aliou encontros concentrados com a disponibilização de materiais online e indicação de atividades extraclasse. As ações ocorreram no período entre 12 de novembro e 8 de dezembro, sendo os encontros presenciais às sextas e sábados, divididos em dois eixos: 1) Ensino Teórico e Prático de Análise e Produção de Crítica de Artes e 2) Orientações para Criação e Desenvolvimento de Projetos Editoriais de Periódicos de Críticas de Artes.

A coordenação da Oficina, em 2012, foi do professor Luiz Cláudio Cajaíba, da Universidade Federal da Bahia

(UFBA), que assina o primeiro texto deste segundo módulo, e conta também com as reflexões da professora Cyntia Nogueira, do curso de cinema da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB) e do professor Luiz Fernando Ramos, da Universidade de São Paulo (USP). A Oficina contou com 30 participantes, selecionados dentre um conjunto de 200 inscritos, e teve como principal desdobramento a quarta ação que integra o Programa: o periódico *Cítrica*.

O *Cítrica* reuniu textos críticos dos participantes da Oficina, além de outros colaboradores e convidados. Trata-se de um periódico construído num processo colaborativo com a equipe da FUNCEB, em todas as suas fases de realização: pesquisa, reuniões de pauta, redação, revisão, edição e finalização. Os quatro volumes do periódico contaram com uma tiragem de 6 mil unidades por edição e foram distribuídos gratuitamente em diferentes espaços culturais no estado, parte encartada no Diário Oficial do Estado. Além da versão impressa, o *Cítrica* teve uma versão digital, disponibilizada no blog do periódico, e uma página no *Facebook*.

E é justamente a experiência de alguns dos participantes da Oficina, que posteriormente passaram a integrar

a equipe do *Cítrica*, que compõe os textos do último módulo desta publicação. Assim, Cadu Oliveira, Carleone Filho, Carol Vidal, André França, Thiara Filippo e André Bonfim foram convidados a discorrer sobre temáticas livres fazendo uma relação entre suas experiências com a crítica de artes, área artísticas ou objetos de interesse, e alguma ação ou tema abordado na edição 2012 do *Programa de Incentivo à Crítica de Artes*.

Compreendendo que um dos papéis do Programa é provocar iniciativas no campo da crítica de artes e o desenvolvimento do pensamento crítico, destaco aqui a mostra *Foto\_Crítica 2013*, organizada por André França, que trabalha com a noção de “fotografia como medium crítico e reflexivo”. França desenvolve seu pensamento no texto *Sobre a Mostra Foto\_Crítica 2013*, que integra o terceiro módulo desta publicação, onde defende a ideia de que as imagens podem ser lidas como enunciados críticos. A Mostra, que recebeu material de 53 artistas, oriundos de 12 países, pode ser vista através do link [www.mostrafotocritica.com](http://www.mostrafotocritica.com).

O Programa de Incentivo à Crítica de Artes pretende continuar com as ações de formação e qualificação, buscando, processualmente, renovar e manter a produ-

ção de críticas artísticas no estado, possibilitando maior acesso do grande público à informação qualificada e uma revisão do olhar estético sobre as artes.

---

**Alexandre Molina** é artista da dança e pesquisador. Foi Diretor das Artes da FUNCEB (dez./2011 a ago./2013) e atualmente é professor assistente do Instituto de Artes – Curso de Dança da Universidade Federal de Uberlândia.





## Módulo 1



# O negócio e os negócios da cultura

Wagner Schwartz

0

Artistas fazendo o que precisa ser feito para comer. A comida se tornou o grande motivo para a suspensão do mistério.

I

Antes de qualquer coisa, é importante lembrar que esse texto foi escrito por um artista e a forma de apresentá-lo segue a mesma linha de pensamento. Ele não pretende se aprofundar em nenhum tema que não seja de sua área específica. E, qualquer viagem ou descuido técnico deve ser considerado como uma forma de linguagem que está se construindo a partir das informações que circulam por aí.

II

Quando recebi o release desse seminário, pensei que deveria estudar um pouco mais para falar sobre o seu tema. Estudar não no sentido de me informar a respei-



to dos mundos dos negócios, mas naquele de selecionar minhas experiências enquanto artista que poderiam ajudar a traduzir o possível desse cenário que cada qual, do seu jeito, está construindo – de forma ativa ou omissa.

Minha primeira questão entraria no movimento contrário da proposta. Eu não acredito que haja “o negócio da cultura” ou ainda “a indústria da cultura” – mas os negócios e as indústrias que são muitas, sempre coordenadas por pessoas e geradas por uma necessidade – assim como a dos artistas – de sobreviver.

Devido à essa pluralidade, existem, nos mercados, noções não muito claras sobre produção, venda e compra de seus produtos. E as formas de marketing estão sendo ajustadas, dia a dia, a essas necessidades. Existem interesses e não apenas um interesse criado pelas chamadas, por aí, de máquinas de poder. E esse conceito pode ser, também, vendido em forma de livro.

É importante que as leis que regem cada uma dessas indústrias sejam obscuras. É necessário que seus agentes sejam articulados o bastante para fazerem crer, a cada momento, que estão propondo algo que faça sentido para uma multidão. As indústrias têm algo em comum: elas gostam de número e não de gente. Elas gostam de

números de gente e elas trabalham para alcançar esses números. Mas uma indústria é feita por pessoas assim como os artistas são pessoas. Ambos têm objetivos diferentes, na produção e na cabeça, respectivamente. Ou não. Podem existir indústrias com cabeça e artistas bem produtivos. É nesse momento em que o cenário se complica um pouco mais.

As indústrias com cabeça são aquelas que tentam criar formas paralelas às dos mercados para existir e, geralmente, abrem falência ou viram não-indústrias. Os artistas bem produtivos são aqueles que estão bem informados sobre as necessidades de performatividades industriais e criam projetos para manterem-se vivos (não cabe aqui, de forma alguma, discutir o conceito de vida). Em qualquer um dos casos, nada é tão causal e nem tão específico. Em muitos momentos ambos cenários se justapõem, criando artistas melancólicos e indústrias dinâmicas ou indústrias melancólicas e artistas dinâmicos.

Segundo a *Wikipédia*, “indústria” é uma atividade econômica surgida na Primeira Revolução Industrial, no fim do século 18 e início do século 19, na Inglaterra, e que tem por finalidade transformar matéria-prima em produtos comercializáveis, utilizando para isso a força

humana, máquinas e energia. Entende-se por “negócio” toda e qualquer atividade econômica com o objetivo de gerar lucro. “Artista” é uma pessoa envolvida na produção de arte, no fazer artístico.

A palavra que coloca as três definições uma ao lado da outra é a produção. Mas qual seria seu sentido para cada um desses atores?

Artistas vivem no meio da confusão desses sentidos e tendem a denominar esse cenário como complexo, ativando qualquer entidade que os salvem. As indústrias fazem dinheiro com isso, simbólico ou não. Elas atuam, também, nos altos, baixos e nos meios dos desejos dos artistas, recriando, incansavelmente, objetos para compensarem seus modos de operação, para adaptarem-se às novas demandas dos mercados.

Os mercados estão sempre se renovando. Faz parte de sua condição vital criar e destruir, mas essa função não tem apenas dois movimentos distintos de criar e destruir. A cadência mercadológica opera em encadeamento, ela cria e destrói e cria e destrói e cria e destrói e ganha muito dinheiro com isso e é esquecida e substituída por uma outra cadência ou pessoa mais importante que crie uma nova sequência de criação e destruição.

Nesse caso, seria o artista uma vítima da inclusão ou exclusão mercadológica? Seria o artista sempre uma vítima? Continuando com as definições da *Wikipédia*, o termo “vítima” vem do latim *victimia* e *victus*, vencido, dominado. No sentido originário, vítima era a pessoa ou animal sacrificado aos deuses no paganismo. Atualmente, a palavra vítima se estende por vários sentidos. No sentido geral, vítima é a pessoa que sofre os resultados infelizes dos próprios atos, dos de outrem ou do acaso. Na realidade, o artista não pode ser uma vítima porque ele pertence ao mesmo mundo em que existem as indústrias. O artista não é uma vítima, mas um plugue. Ele deixa de ser gente, para entrar no campo da objetificação. O artista se torna um sujeito-objeto. Ele pode redimensionar e rearticular o processo de empregabilidade, de marketing e de negócio. É na particularidade dessa ação que ele deve ser reconhecido.

Essa necessidade de objetificação ganha vida quando aquilo que os artistas têm a propor enquanto trabalho são as suas experiências. A tradução dessas experiências poderia valer muito, mas as indústrias sabem como trabalhar. Elas operam no campo da negociação: elas negociam com gastos e operam com lucro.

### III

Onde estaria a preocupação dominante dos artistas? Desejo de reconhecimento, desejo de produção de conhecimento, subsistência, alienação, enriquecimento, sucesso? Em algum momento esses desejos podem se cruzar, também, com os das indústrias e, dependendo do que alguém quer produzir enquanto arte, a via de comunicação entre um ambiente e outro pode estar mais próximo do que parece.

Há ainda uma pergunta feita pelo propositor: essa indústria pode existir sem o comentário crítico? A resposta é sim. As indústrias têm vivido por anos, com e sem o comentário crítico, assim como os artistas. Ousar fazer um comentário crítico demanda uma disponibilidade do artista ao isolamento, porque ele pode vir a não fazer mais parte de uma determinada família. Mas é preciso lembrar que indústrias são muitas, mercados são muitos e cada qual tem uma forma de produzir e criar seus objetos de representação. No entanto, a criação da performance-dos-circuitos-omissos tem empobrecido essa trama – atores de um recolhimento intelectual passam a acreditar que estariam seguros caso não deixassem visível aquilo em que acreditam. Essa é uma forma de traba-

lhar com a crítica baseada nas perversidades cotidianas. Por que, ao invés de propor uma crítica direta a alguém ou a algum tipo de indústria, temos de nos esforçar para entender o que existe numa entrelinha ou na morbidez prolongada de um silêncio?

Vivemos no Tempo das Amizades para favorecer os vínculos empregatícios. Vivemos no tempo da Política Emoticon.

#### **IV**

Podemos trabalhar ao lado, dentro ou com algumas indústrias, mas existe uma forma de se colocar diante delas um pouco menos afetados pelo sentimento de grande escala. A intervenção artística deve ser analisada apenas no universo performativo. Desse modo, ela poderá improvisar o que mais de confuso surgir em torno dos conceitos. Se o tempo das indústrias não estiver sincronizado com o tempo das práticas artísticas, é porque suas dinâmicas não devem acompanhar aquelas da instituição. Tempo, para os artistas, não é dinheiro.

No dia 17 de outubro desse ano (2012), Steve Paxton reapresentou a peça *Satisfyin' Lover and State* (1967) no MoMA. E, em seguida, foi convidado para uma discussão. Segundo Will Rawls (público):

Steve Paxton é a única pessoa que eu poderia imaginar que mostraria dois trabalhos de dança no MoMA, durante os 50 anos de aniversário de um movimento histórico de dança do qual ele pertenceu. E, depois, de forma mortal, se virar para o curador da mostra, em frente a uma sala cheia de “espectadores” [“onlookers” (no original, em inglês) – uma pessoa que observa sem tomar parte do que está acontecendo], que aquilo não era arte. O quadro mudou. E também o significado daquele aniversário para mim. Ele é quem ele é quem ele é quem ele é.

Existem aqui dois comentários críticos que impedem que os movimentos (que não são interessantes) das indústrias continuem do jeito que foram escritos. Se por um lado existe a observação direta de Steve Paxton aos programadores e ao público do MoMA, podemos, também, experienciar a sua continuação por Will Rawls nas redes sociais – para o mesmo público e/ou para um outro que não pôde ser alcançado naquele momento. A reafirmação das ideias de um texto ou de uma passagem, usando outras palavras, denomina-se paráfrase.

Talvez essa seja a possibilidade de continuar a exercitar o pensamento crítico e de construir outros cenários que elaborarem esse vai e vem de forças que compõem a relação entre arte e mercado. Para que as coisas conti-

nuem a produzir um movimento cultural mais próximo daquele que desejamos, é preciso que “mais de um” (KATZ, 2011) parafraseie o que vê ao seu redor. E insira nele alguma presença. A reação é a única forma de se lidar com as coisas aparentes.

Em uma de suas entrevistas, Milton Santos foi questionado sobre como se viver em um mundo da pressa e criticá-lo ao mesmo tempo? Ele respondeu que o que se pode fazer é viver apressado para garantir a subsistência, mas sem perder de vista a construção de um sonho. É o sonho que obriga o homem a pensar.

---

**Wagner Schwartz**, [www.wagnerschwartz.com](http://www.wagnerschwartz.com), é coreógrafo, performer, escritor, explora os efeitos da migração em seus trabalhos. Selecionado pelo Rumos Itaú Cultural Dança em 2000/2001, 2003/2004 e 2009/2010, seus projetos têm sido estudado em publicações dentro e fora do Brasil, como no livro *O fazer-dizer do corpo: dança e performatividade*, de Jussara Sobreira Setenta, ou *Am Rand der Körper: Inventuren des Unabgeschlossenen im zeitgenössischen Tanz* (“À borda do corpo: inventários da dança contemporânea inacabada”), de Susanne Foellmer. Ganhador do prêmio A.P.C.A. de Melhor Projeto Artístico de 2012, para seu último livro e projeto coreográfico, *Piranha*.





# ***Test-drive*** de informação, corpo e pós-produção

Helena Katz

À medida que o mundo se transforma em uma gigantesca zona wi-fi, a tecnologia fica cada vez mais invisível porque se fisicaliza no corpo. Como em qualquer outro tipo de treinamento diário que mantém a sua regularidade no tempo, também o viver em redes mediáticas produz mudança no corpo. O contato intensivo com as telas formula outros hábitos cognitivos. De habitantes, somos agora uma combinação de densidade variável de codesenvolvedores da vida que se computacionalizou e prosumidores (consumidores que também produzem conteúdo, como nos diz Canclini, 2007).

O viver está tão atravessado pelo modo de existir online que até começa a demarcar a importância do estado presencial. Aproveitando a campanha que o distingue (*take a break* – faça uma pausa, em português), o chocolate *Kit Kat* lançou, em janeiro de 2013, o *Free Wi-Fi No Zone* – locais onde os sinais de conexão estão bloqueados em um raio de cinco metros. A iniciativa, uma pausa

no viver online, se destina a estimular o tipo de conversa que pauta os encontros ao vivo, ameaçado pela expansão do mundo f.o.m.o.<sup>1</sup>.

Uma semana depois de haver entrado no *Twitter*, Santiago Swallow, palestrante do TED que está escrevendo um livro, tinha mais de 80 mil seguidores, um website e biografia na *Wikipedia*. Seria apenas mais uma webcelebridade caso não se distinguisse delas por ser uma invenção de Kevin Ashton, engenheiro do MIT. Santiago Swallow custou a Kevin U\$ 68 para existir: U\$ 50 gastos no site *fiverr.com* comprando 90 mil seguidores (o site garante essa popularidade em 48 horas) e mais U\$ 18 pagos ao WordPress para a montagem do site.

Santiago Swallow nasceu no dia 14 de abril de 2013. Seu nome de batismo veio do *Scrivener*, um processador de palavras utilizado por escritores. Tendo nome, ganhou uma conta no *Gmail* e outra no *Twitter*. Para atestar a

---

1 A sigla f.o.m.o representa, em inglês, *fear of missing out*, isto é, o medo de estar perdendo algo por ficar de fora do mundo digital, uma espécie de angústia que nos transforma em obsessivos que precisam manter todas as janelas de comunicação permanentemente abertas nas diversas que usamos e que precisam estar bem perto de nós para que possamos estar simultaneamente fazendo coisas distintas. Já há quem diga que se trata de uma nova doença, que se manifesta como um distúrbio de comportamento.

idoneidade da presença de Santiago na web, Kevin conseguiu aplicar sozinho o símbolo azul da “conta verificada”. E para “dar vida” a Santiago, incorporou o *TweetAdder*, aplicativo que gera tuítes a partir do que segue e retuita. Mas, para poder atuar plenamente nesse ambiente, faltava um corpo. Então, Kevin baixou a versão que pode ser usada gratuitamente por 30 dias do *Lightroom*, software que gera imagens novas misturando imagens existentes. Não apenas o nome, mas também o corpo de Santiago nascia de outros, em sintonia com o que Bourriaud (2004) chama de “arte da pós-produção”.

Desde o começo dos anos 1990, uma quantidade cada vez maior de artistas vem interpretando, reproduzindo, reexpondo ou utilizando produtos culturais disponíveis ou obras realizadas por terceiros... Para eles, não se trata de elaborar uma forma a partir de um material bruto, e sim de trabalhar com objetos atuais em circulação no mercado cultural, isto é, que já possuem uma forma dada por outrem... Assim, as noções de originalidade (estar na origem de...) e mesmo de criação (fazer a partir do nada) esfumam-se nessa nova paisagem cultural, isto é, que já possuem uma forma dada por outrem (BOURRIAUD, 2009, p.7-8).

A invenção de Kevin Ashton escancara que se está sempre acompanhado e partilhado no ambiente digital:

- 1) o modo como criou Santiago é da mesma ordem que regula como hoje estamos vivendo, isto é, nós e Santiago

somos formados pelo que existe na internet (a diferença entre nós está no percentual de uso desse material); 2) os modos de existir na internet são todos ficcionais, pois não se referem apenas a Santiago que foi intencionalmente inventado, uma vez que nós também nos inventamos quando queremos; e 3) é preciso um corpo para poder existir online, e isso estabelece um vínculo ontológico com o mundo offline.

Temos, portanto, o corpo e a pós-produção, e precisamos enfrentar os saberes que daí se geram. Porque é cada vez mais em torno do corpo que as formas do viver se organizam, pautando suas normas de visibilidade e de invisibilidade. A vida transformou-se em um ambiente mediático e vem fazendo do corpo um eixo estruturante, mas com um caráter cada vez mais publicitário. A dilatação do nosso tempo de convívio com as telas que nos cercam (e que já estão se transformando em *wearables*<sup>2</sup>) atingiu tal extensão e frequência que as vidas online e offline escorreram uma para dentro da outra, dissolvendo, inclusive, a clareza do que cada uma delas chegou a nomear e instabilizando o próprio uso da distinção

---

2 Já se iniciou o tempo da tecnologia que viabiliza a comunicação estar muito mais perto do corpo. O *Google G (google glass)* apenas iniciou o que o *iWatch* vai refinar, e ambos somente inauguram uma ponderosa mudança de foco cognitivo na comunicação.

que as caracterizava. Somos pessoas diferentes das que vínhamos sendo, com outros processos de subjetivação, socialização e historicização. E essa “outridade” tem a ver com as formas de comunicação que agora praticamos. Como se observa na vida mediada pelas telas, como bem diz Manuel Castels (2012), a transformação das formas de comunicação muda as relações de poder. Somos outros em outro tipo de mundo, um mundo que está sendo constantemente gestado pelas distintas formas de comunicação que praticamos.

Porque a única questão relevante para acessar o significado de um movimento social é a produtividade social e histórica da sua prática e o seu efeito sobre seus participantes como pessoas e sobre a sociedade que tentou transformar (CASTELS, 2013, p.245)<sup>3</sup>.

Mas quando se chega no corpo, vem o risco de entendê-lo como um conjunto de informações biológicas separadas da cultura. Por isso, cabe ressaltar que, aqui, corpo é sinônimo de corpomídia<sup>4</sup> (KATZ; GREINER). Porque é do corpo

---

*3 Because the only relevant question to assess the meaning of a social movement is the social and historical productivity of its practice, and the effect on its participants as persons and on the society it tried to transform (CASTELS, 2013, p.245).*

*4 O conceito de corpomídia (KATZ; GREINER) está desenvolvido em diversos artigos encontráveis no site [www.helenakatz.pro.br](http://www.helenakatz.pro.br).*

que não se separa do ambiente que se trata. Um corpo-ambiente coimplicado e coevolutivo, com imensa responsabilidade pela sua ação no mundo. Sua premissa básica é a de que o corpo não rejeita a informação com a qual entra em contato e que esse contato sempre lhe produz algo, tenha-se ou não consciência do que acontece, pois a consciência só consegue lidar com uma pequena parcela do que nos acontece (LAKOFF; JOHNSON, 1999).

O que importa ressaltar é a implicação do corpo no ambiente, que cancela a possibilidade de entendimento do mundo como um objeto aguardando um observador. Capturadas pelo nosso processo perceptivo, que as reconstrói com as perdas habituais a qualquer processo de transmissão, tais informações passam a fazer parte do corpo de uma maneira bastante singular: são transformadas em corpo. Algumas informações do mundo são selecionadas para se organizar na forma de corpo – processo sempre condicionado pelo entendimento de que o corpo não é um recipiente, mas sim aquilo que se apronta nesse processo coevolutivo de trocas com o ambiente (KATZ, 2005, p.130).

Transformados por cada pinga da incessante tempestade de informações que nos banha, vamos mudando a

cada instante, e também ao ambiente. Corpo e ambiente existem no tempo presente das transformações em curso, por isso são sempre ‘estados de corpo’ e ‘estados de ambiente’. Basta olhar com um pouco de atenção para identificar esse tipo de ocorrência.

### **O mundo *test drive***

Artistas contemporâneos partem do que já existe e sampleiam, remontam, colam, recriam, mixam e remixam, reescrevem, reordenam. Do que trata tudo isso senão de uma materialização do modo do corpo existir? Porque o corpo funciona exatamente assim: reorganizando em tempo real as informações da sua coleção em constante transformação pelo contato com as informações com as quais encontra. Somos um corpo DJ, permanentemente remixador.

A internet transformou o mundo em um gigantesco *test drive*. Na internet se entra – e o verbo não é casual – para “dar uma voltinha” com/na informação que se encontra. Neste gigantesco ambiente povoado de informação, o modo mais habitual de lidar com elas é o do *test drive*: experimentar através do uso e com o corpo. Encontra-se a informação, depois, a abandonamos ou a enviamos para alguém(ns), que também fará(ão) o seu *test*



*drive* e a enviará(ão) para outro(s) alguém(ns), e assim por diante, em procedimentos semelhantes. Existir na internet depende de trajetórias de navegação que precisam ser constantemente inventadas. Encontrar a informação que se deseja/precisa depende delas. Trajetórias e informações buscadas são tratadas no eixo do uso. Por isso, o *test drive*.

Nunca o “não procure o significado, procure o uso”, de Wittgenstein<sup>5</sup> (1889-1951), foi tão pertinente quanto no momento em que criar se tornou um produzir de cadeias de novas conexões com velhos objetos. Informação para usar em um mundo no qual nada tem valor próprio, apenas valor relacional. Usos que vão reorganizando o próprio passado, uma vez que o passado não existe de forma congelada, suspenso do tempo, pois está sempre sendo produzido pelas narrativas a seu respeito.

---

5 Costuma-se separar a obra do filósofo austríaco naturalizado britânico Ludwig Wittgenstein em duas fases, a do Wittgenstein do *Tractatus Lógico Philosophicus*, de 1922, no qual ainda busca pela essência da linguagem, e aquela inaugurada pelo *Investigações Filosóficas*, em 1953, publicado postumamente. Nele propõe que a linguagem varia de significado de acordo com os contextos, não possuindo essência mas apenas “jogos de linguagem”.

Como o uso se faz com o corpo em contínuas ações *test drive*, vai ficando mais evidente porque é o corpo que indica o tipo de comunicação em curso, essa que questiona as noções de origem, autoria e obra.

### **Crítico(s)?**

Sendo o corpo uma coleção de informações sempre em transformação pelo contato com o ambiente, o que sucede quando vai encontrando as mesmas informações que outros corpos nas redes sociais (*Twitter, LinkedIn, YouTube, Facebook...*) com a frequência e regularidade com que hoje isso acontece? Somos sujeitos constituídos com informações compartilhadas em um volume pouco praticado até então e é no mesmo ambiente em que nos contaminamos horizontalmente (a internet) que também praticamos uma forma de comunicação regida pelo desejo individual, sem editor.

Todos podem dizer o que quiserem, mas na internet dizer é sinônimo de publicar, de tornar público – uma mudança de escala, importante de ser sublinhada, pois diz respeito ao que povoará o ambiente na sua aptidão para contaminar as subjetividades com informações parecidas. “O conhecimento especializado foge ao enclausuramento do controle profissional”, diz Nikolas

Rose (2012, p.259) e sua consequência mais imediata é a horizontalização das vozes, em novos modos de pensar, agir e relacionar-se. Individuais e, ao mesmo tempo, coletivizadas em torno das muitas informações compartilhadas, estas vozes agora refazem a do crítico dos meios tradicionais de comunicação, constituídos por outra arquitetura, reposicionando a de seus críticos.

A princípio, o prestígio de quem já estava nas mídias tradicionais atuou como passaporte para o sucesso nos blogs e sites. A confiabilidade vinda de um mundo com regras próprias de uso da leitura tornou-se a ignição para a popularidade na internet. Mas essa condição deve ser pensada no eixo do tempo. Quando as gerações desapegadas dessas mídias forem a maioria, seus modos de valorar consolidarão o que vai ocupar o atual entendimento de prestígio como fiador de confiabilidade.

Na internet, participar é existir. Refletindo sobre participação, Claire Bishop (2012) lembra que o que move a maior parte dos artistas motivados a fazer da participação social uma estratégia para as suas obras é o que a maioria deles repete: o capitalismo produziu sujeitos passivos,

como Guy Débord já anunciava no seu livro demarcador dos nossos tempos, *A Sociedade do Espetáculo* (1967), e a participação re-humaniza a sociedade insensibilizada pela instrumentalidade repressiva da produção capitalista. Não desejando reforçar o consumo passivo de objetos, os artistas contemporâneos abrem mão de uma arte que se dedica a continuar a produzir tais objetos e passam a propor uma arte de ação. “Eu passei de um artista que faz coisas para ser um artista que faz coisas acontecerem”, diz Jeremy Deller, artista responsável pelo pavilhão britânico na 55<sup>a</sup> *Bienal de Veneza*.

A mudança do papel do crítico nesse outro modo de viver que estamos tecendo juntos, e que Bourriaud (2009) chamou de ‘pós-produção’, ecoa o que vem ocorrendo com a arte, com a internet, com os meios de comunicação e que coincide com o modo do corpo existir desde sempre. Vivemos tempos em que a própria vida se torna assunto público – o que ecoa uma pergunta de Foucault, citada por Nato Thompson no livro que editou, *Living as Form* (2012, p.17):

O que me pega é o fato de que em nossa sociedade a arte se tornou algo relacionado somente com objetos e não com indivíduos ou com a vida. Que a arte é algo especializado ou que é feita por especialistas, que são artistas. Mas poderia a vida de alguém se tornar uma obra de arte? Por que uma lâmpada ou uma casa podem ser um objeto, mas não a nossa vida?<sup>6</sup>

A forma como a comunicação se socializa na internet parece ter respondido e ampliado muito a questão proposta por Foucault. Afinal, hoje, ‘participar é existir’, e existir na internet se dá em contínuos e incessantes *test drives* nas informações que lá se encontra. Sujeitos enredados nesses outros modos de conhecer, que promove hábitos cognitivos com ênfase nas remixagens de informações cada vez mais compartilhadas, estamos ainda buscando pelo lugar/papel do(s) crítico(s) especialistas na vida misturada por online e offline, tecida pelas vozes privadas tornadas públicas. Trata-se de uma necessidade produzida pelo velho jeito de pensar pautado pela necessidade de localizar. Parece que a tarefa que vem se gestando como necessária é a de investi-

---

6 *What strikes me is the fact that in our society, art has become something which is related only to objects and not to individuals, or to life. That art is something which is specialized or which is done by experts, who are artists. But couldn't everyone's life become a work of art? Why should the lamp or house be an object, but not our life?* (FOUCAULT, 2012, p.17)

gar uma nova relação entre senso comum e especialista. Dela, o(s) crítico(s) nascido(s) nas mídias tradicionais e as vozes que se autoautorizam na internet não podem se esquivar.

---

**Helena Katz** é pesquisadora, professora, crítica e palestrante nas áreas de Comunicação e Artes, exerce a função de crítica de dança desde 1977. Professora no Curso Comunicação das Artes do Corpo, no Programa em Comunicação e Semiótica, na PUC-SP, e na Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia.

## Referências

BISHOP, Claire. Participation and spectacle: Where are we now?. In: **Living as form: socially engaged art from 1991-2011**. New York: Creative Time Books, The MIT Press, 2012. p.33-45.

BOURRIAUD, Nicolas. **Pós-produção: como a arte reprograma o mundo contemporâneo**. São Paulo: Martins, 2004, 2009.

DELLER, Jeremy. **Artist talk at the Royal Society of Arts 2008** (MP3). Disponível em: <<http://www.jeremydeller.org/>>.

GARCIA CANCLINI, Néstor. **Lectores, espectares e internautas**. Barcelona: Gedis, 2007.

KATZ, Helena; GREINER, Christine. Por uma teoria do Corpomídia. In: GREINER, Christine. **O corpo: pistas para estudos indisciplinados**. São Paulo: Annablume, 2005. p.126-136.

LAKOFF & JOHNSON. **Philosophy in the Flesh**. 1999.

MILLER, Peter; ROSE, Nikolas. **Governando o presente**. São Paulo: Paulus, 2012.

# Estéticas das Redes

Ivana Bentes

## **“Não se trata de realizar potencialidades, mas concretizar virtualidades” (Deleuze)**

Nós nos movimentamos em ambientes híbridos, reais/virtuais, em que o “download do ciberespaço” projetado por William Gibson em *Neuromancer* é experimentado no cotidiano:

“As interações eletrônicas se tornaram tão pervasivas que não podem mais ser concebidas como um espaço social separado. Nem mais limitadas a um setor específico, as interações digitais estão agora imbricadas de forma ubíqua no tecido da existência coletiva. Siga as trilhas digitais e a tapeçaria social será formada”<sup>1</sup>.

Muito do que é produzido para a internet é uma combinação de conceitos, processos, experiências oriundos de outros meios e campos existentes (jornal, cinema, vídeo, pintura, fotografia, livro, rádio, performance) com a produ-

---

<sup>1</sup> VENTURINI, Tommaso. Building on faults: how to represent controversies with digital methods. Public Understanding of Science (a ser publicado). Disponível em <[http://www.medialab.sciences-po.fr/publications/Venturini-Building\\_on\\_Faults.pdf](http://www.medialab.sciences-po.fr/publications/Venturini-Building_on_Faults.pdf)>. Acesso em: 23 jan. 2013.



ção de “obras derivadas”<sup>2</sup> e numa constante dinâmica de remediação<sup>3</sup> (BOLTER; GRUSIN, 2000) e de remixagem. É nesse contexto que podemos nos perguntar quais as parti-

---

2 “Commons: Obra derivada. Uma ‘obra derivada’ é aquela derivada de uma ou mais obras preexistentes, tal como uma tradução, arranjo musical, dramatização, romantização, versão cinematográfica, gravação de som, reprodução de obra artística, adaptação, condensação ou qualquer outra forma na qual a obra possa ser refeita, transformada ou adaptada. Uma obra que consista de revisões editoriais, anotações, elaborações, ou outras modificações, que, como um todo, represente uma obra de autoria original, é uma ‘obra derivada’”. Disponível em: <<http://www.ci.uc.pt/diglit/DigLitWebAdeAutores.html>>.

3 Conceito elaborado por Jay David Bolter e Richard Grusin para compreender a relação entre diferentes mídia, e em especial a importação de mídia anteriores para novos mídia, como acontece com as aplicações hipermídia características da tecnologia digital. Segundo esta teorização, as aplicações hipermídia herdaram propriedades das tecnologias de representação que procuram suplantam (imprensa, pintura, fotografia, telégrafo, telefone, cinema, vídeo), ao mesmo tempo que as reconfiguram segundo as estratégias de remediação características do meio digital (jogos de computador, realidade virtual, fotorrealismo gráfico, internet, computação ubíqua). A compreensão dos novos mídia implica, portanto, a compreensão dos processos de mediação e remediação que caracterizam as formas e práticas culturais enquanto mídia. A remediação é decomposta por Bolter em três aspectos: primeiro, como mediação de mediação, isto é, como parte do processo através do qual os mídia se reproduzem e se substituem uns aos outros; segundo, como inseparabilidade entre mediação e realidade, que faz da mediação e dos seus artefatos uma parte essencial da cultura humana como realidade mediada; terceiro, como processo de reforma da mediação da realidade, ou seja, como meio de transcender as formas e meios de mediação anteriores.

cularidades desse viver em fluxo das redes e como tornar visível e rastreável a emergência de novos processos de interação humano/não-humanos nessa nova ecologia? Redes são processos produzidos, indissociáveis de todas as dimensões da existência. A questão que nos interessa é o que afinal é tão original no mundo das redes digitais geradas por novos arranjos sociotécnicos?<sup>4</sup>

Quando o conceito de web art surgiu (net art, ciber art etc.)<sup>5</sup>, a definição estrita se referia apenas ao que fosse produzido e pensado para a rede. Uma arte que não poderia ser experimentada em outro meio que não a própria internet (BROGGER, 2000). Categorias que se dissolvem diante da complexidade e ubiquidade dos processos de interação e deslocamentos das fronteiras com a possibilidade da emergência e expansão de uma midiosfera ou metamídia que age e performa. Não um “meio” homogêneo, a rede, mas uma miríade de interações.

---

4 LATOUR, Bruno. Networks, societies, spheres: reflections of an actor-network theorist. Los Angeles: Annenberg School for Communication and Journalism, 2010. Disponível em: <<http://www.bruno-latour.fr/sites/default/files/121-CASTELLS-GB.pdf>>.

5 BROGGER, Andreas. Net art, web art, online art, net.art? Dinamarca: On Off Hvedekorn, 2000. Seção Texts. Disponível em: <<http://www.afsnitp.dk/onoff/texts.html>>. Acesso em: jan. 2012.

Nesse sentido, a própria noção de “mídias locativas” ou mídias móveis, usada para descrever a mobilidade dos dispositivos de comunicação, também perde contorno, quando a rede digital vai permeando tudo, quando somos rede (actantes) e estamos em fluxo contínuo com dispositivos de conexão wireless que configuram e são configurados pelos atores-redes. A computação em nuvem expressa esse êxodo e exteriorização de dados e processos em uma atmosfera fluida e rizomática que constitui um databios do qual somos parte integrante.

É nesse “databios”, ambiente complexo, que vamos buscar os traços escolhendo instrumentos visuais capazes de operar a rastreabilidade dos fenômenos. Esses “datascares”, cartografias digitais, programas de visualização de dados complexos e big datas, rastreadores de fluxos, reconstituem a complexidade dos sistemas lhes dando visualidade, sejam eles cérebros, corpos, cidades ou um dispositivo artístico ou de mobilização nas redes digitais e territórios.

Usamos aqui a noção de redes como arranjos compostos por elementos heterogêneos, digitais e materiais, atores/actantes, processos humanos e não humanos, interações coletivas e tecnologias, processos materiais

e imateriais indissociáveis como aponta a Teoria Ator-Rede (TAR) de Bruno Latour<sup>6</sup>, que, diante das redes existentes as mais diversas<sup>7</sup>, parte de uma definição mínima de rede “em sua forma mais simples, mas também em seu sentido mais profundo, a noção de rede é de uso, sempre que a ação for redistribuída”. A noção de rede em Latour se aproxima da noção de rizoma descrita por Deleuze e Guattari em *Mil platôs*:

“Do ponto de vista topológico, uma rede é uma lógica de conexões, e não de superfícies, definidas por seus agenciamentos internos e não por seus limites externos. De uma forma geral, a noção de rede da TAR é bastante próxima da noção de rizoma, elaborada por Deleuze e Guattari (1995) enquanto o modelo de realização das multiplicidades. Diferentemente do modelo da árvore ou da raiz, que fixam um ponto, uma ordem, no rizoma qualquer ponto pode ser conectado a qualquer outro. De acordo com os autores (op. cit.: 16), “uma multiplicidade não tem sujeito nem objeto, mas somente determinações, grandezas, dimensões que não podem crescer sem que mude de natureza”. Tal como no rizoma, na rede não há unidade, apenas agenciamentos; não há pontos fixos, apenas linhas. Assim, uma rede é uma totalidade aberta capaz de crescer em todos os lados e direções, sendo seu único elemento constitutivo o nó (MORAES, 2000). Na abordagem da TAR, trata-se então de

---

6 LATOUR, Bruno. Networks, societies, spheres: reflections of an actor-network theorist. Los Angeles: Annenberg School for Communication and Journalism, 2010. Disponível em: <<http://www.bruno-latour.fr/sites/default/files/121-CASTELLS-GB.pdf>>.

7 Rede de transporte, telefonia, água, esgoto, transporte rodoviário, ferroviário, redes de comunicação, telefonia, telégrafo, radiodifusão etc.

ênfatisar os fluxos, os movimentos de agenciamento e as mudanças por eles provocadas, pois, como diz Latour (2002b), “nãõ há informação, apenas trans-formação”, e essa é a principal característica da rede. (FREIRE. 2006)<sup>8</sup>

Segundo Latour (2010), a teoria ator-rede consiste em “seguir as coisas através das redes em que elas se transportam, descrevê-las em seus enredos”, onde atores são tudo que age, deixa traço, produz efeito no mundo, sejam pessoas, máquinas, animais, objetos ou instituições. Atores, ou melhor, “actantes” podem ser humanos e não-humanos.

Nesse contexto, podemos falar de “estéticas das redes”? Acreditamos que certas configurações e experiências tornam visíveis estéticas potenciais e concretizam virtualidades que podem ser rastreadas em algumas experiências contemporâneas.

## **Dos dispositivos de visualização aos datascapes**

As mudanças nos dispositivos de visualização produzem novas relações das imagens e dos dados na confi-

---

8 FREIRE. Letícia de Luna. Revista comum. Rio de Janeiro, v. 11, n. 26, p.46-65, jan./jun. 2006. Disponível em <<http://www.ifcs.ufrj.br/~lemetro/pesquisadores/Leticia%20de%20Luna%20Freire/latour.pdf>>.

guração das cidades. O cinema constituiu o imaginário das metrópoles modernas no contexto da industrialização e do fordismo, popularizando um “veículo audiovisual” capaz de fazer uma “voyage sur place”, na qual nos deslocamos “sem sair do lugar”. A condição de espectador e de passageiro condiciona a modernidade cognitiva (SINGER, 2004)<sup>9</sup> experimentada no ambiente de hiperestímulos das ruas.

O espectador-passageiro vê o mundo pela janela do trem, dos bondes, automóveis, barcos etc. e, ao mesmo tempo, experimenta, nas salas escuras, simulações audiovisuais de vertigens, velocidades, deslocamentos, amplificando os hiperestímulos do ambiente urbano. No chamado cinema das origens (ou primeiro cinema), a câmera é disposta sobre vagões, bicicletas, aeroplanos, carruagens, no dorso de um cavalo etc., configurando novas visões e sensações do cosmopolitano.

Os movimentos da câmera, travelling, zoom, panorâmicas, simulam o espaço em movimento e criam percursos e cartografias urbanas que conectam as experiências das

---

<sup>9</sup> SINGER, Ben. Modernidade, hiperestímulo e o início do sensacionalismo popular. In: CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa. O cinema e a invenção da vida moderna. São Paulo: Ed. Cosac Naify, 2004.

ruas às das salas escuras. O cinema, com suas vistas, travellogs, filmes de viagens, e depois panoramas, mareoramas e simuladores de ambientes, se constitui como uma máquina de representar/apresentar ambientes “virtualmente” e de forma imersiva na sala escura. Graus de imersão, mental, corporal, que as novas tecnologias vão transformar na pele das cidades com dispositivos móveis e sensoriais para o corpo todo, de modo a produzir uma nova sensação de estar dentro e fora, atravessado pelas representações/simulações de ambientes.

De espectador a personagem ou performer nas redes, fazemos parte do processo com diferentes níveis de imersão. A questão contemporânea traz novos dados e configurações nessa relação atual/virtual com novas tecnologias utilizadas para representar e visualizar ambientes em tempo real. A diferença hoje é que o mundo faz cinema e podemos imergir, compartilhar, buscar e seguir as imagens e os dados a partir não apenas da sua representação visual, mas por meio de pontos de sua presença ou posição. Rastros no tempo (*time line* dos acontecimentos, históricos de busca, históricos de navegação, backup de versões) e no espaço (GPS e todos os sistemas de posicionamento no espaço).

Os dispositivos de visualização, representação, simulação aliados à proliferação de instrumentos capazes de operar a rastreabilidade dos dados e sua posição em tempo real faz emergir “datascapes” que reconstituem a complexidade dos sistemas, capazes de conectar dados heterogêneos passíveis de análise, interpretação, combinatória na produção de conhecimentos novos.

### **Regimes de visualização**

Nossa percepção “natural” coevolui com uma quantidade cada vez mais proliferante de dispositivos de “assistência” e “visualização”. Visualização de dados, de posições no espaço, de estados subjetivos, de relações, de temporalidades, de afetos. Visualização das informações que pode ganhar formas muitas distintas e surpreendentes: desde figuras abstratas evoluindo em tempo real, até os mapas e cartografias de redes complexas e fluidas, mapas de fluxos de informação em tempo real, de automóveis, de mensagens, ou de pessoas localizáveis bem do nosso lado ou em pontos remotos do planeta.

A ideia de compartilhar sentimentos e sensações, informação e expressão, instantaneamente, ou fornecer uma ferramenta para o estudo das atividades de “comunicação da multidão” numa “cartografia da emoção popular”



apontam para essa fusão entre percepção, visualização, subjetivação, cada vez mais imbricadas no regime de visualidade contemporânea.

“Você está onde?”, a pergunta que pressupõe um nomadismo e percurso incessante, vem acompanhada pela possibilidade cada vez mais disseminada da ativação de dispositivos de geolocalização (*Google Latitude*, *Foursquare*, GPS, *check in* pelo celular etc.), visualização e demarcação de lugares, pessoas, “tags”, status, de modo automático, de tal forma que a pergunta poderia num futuro se tornar apenas retórica ou de detalhamento ou ainda irrelevante, quando não importar saber “onde você está” quando você está “aqui” e agora, você está conectado comigo, numa tela, janela, parede, gráfico dinâmico, está em conexão.

A materialização crescente da visão em dispositivos de controle, vigilância, rankeamentos e detecção de desejos nos remete para a análise que Jonhathan Crary faz da passagem do “espectador” centrado do século XVII ao XIX para o “observador” que emerge em meados do século XIX e início do século XX. Características do controle e do lúdico, da racionalidade e da sensorialidade, da visi-

bilidade e da fantasmagoria<sup>10</sup> que nos interessa retomar para nos perguntarmos como vamos reencontrar algumas dessas características transmutadas, no contemporâneo. E que novos regimes de percepção, visibilidade e fantasmagoria emergem hoje. Que processos de subjetivação?

No trabalho *Urban Mobs* [[www.urbanmobs.fr/en](http://www.urbanmobs.fr/en)], as chamadas de celulares, mensagens de texto ou MSN trocadas na *Festa da Música de Paris*; na noite de Réveillon de Nova Iorque; na *St. John's Night* da Polônia; ou em partidas de futebol na Espanha e Romênia formam um padrão de intensidades luminosas em fluxo, traçadas por um programa de análise e visualização do percurso e intensidade das chamadas. Mapa/imagem apresentado na exposição *Dans le nuit, des images* no Grand Palais de Paris em 2008, dentro de um ambiente expositivo em que as imagens eram fundo e forma, cinema-mundo, telas, superfícies, projetadas por todo o monumental salão e edifício de pedra, vidro e metal que abrigou a primeira *Exposição Universal*, de 1900.

As tecnologias de visualização de fluxos os mais diversos dão materialidade e tornam observáveis comporta-

---

10 CRARY, Jonhatan. *Techniques of the observer: on vision and modernity in the Nineteenth Century*. Cambridge Mas., MIT, 1996.

mentos complexos de interação. Zonas de intensidade, velocidades, concentração e dispersão de multidões ou indivíduos no espaço-tempo criando um mapa em fluxo de trocas. Independentemente do conteúdo, pode-se cartografar, identificar, quantificar e qualificar usuários, pontos, “hubs”, trajetos, origem e destino desses fluxos. Essas tecnologias produzem representações visuais esteticamente surpreendentes com fluxos laminares, turbulentos, redemoinhos, numa nova cartografia expressiva que muitos artistas contemporâneos começam a explorar.

A série *Submap* [<http://vimeo.com/40866482>], parceria entre o medialab *Kitchen Budapest* e o aplicativo *UrbanCyclr* (em Budapeste, na Hungria), apresenta um mapa animado, com resultados estéticos surpreendentes, a partir dos dados de ciclistas de Budapeste, coletados durante 24 horas em 100 mil quilômetros de rotas de ciclovias. O mapa animado mostra oscilações na intensidade do tráfego por meio de distorções na topologia da cidade que deformam o seu desenho. O mesmo programa foi utilizado para mapas animados da intensidade de notícias e postagens no *Twitter* e outros fluxos.

Estamos vendo surgir uma nova cartografia cognitiva que torna visíveis e sistematizáveis fluxos de veículos, pesso-

as, linhas do metrô, percursos para o trabalho e mesmo os fluxos mais turbulentos e aleatórios. As metáforas orgânicas e corporais também são recorrentes: o fluxo de tráfego sendo visto como um sistema circulatório com seu metabolismo, congestionamentos, coágulos, veias e artérias. Sendo que sistemas turbulentos e aleatórios produzem fluxos mais complexos de se visualizar/analisar.

### **Modelos óticos da verdade, visibilidade e fantasmagoria**

Quais os modelos e metáforas dos novos dispositivos de visualização? Como esses dispositivos nos configuram e desconfiguram? Nos séculos XVII e XVIII, analisa CRARY (1996), a Câmara Escura era sinônimo de produção de verdade. A observação podia levar a inferências verdadeiras sobre o mundo. Um observador que, por meio do dispositivo da câmara escura, recebia a imagem do mundo verdadeiro projetado. Sem se perceber como parte da operação, esse observador “prescindia” do seu corpo, como se o dispositivo tivesse total autonomia sobre o processo. O observador não se percebia então como parte da representação. A imagem do mundo surgia como representação/duplicação do mundo.

O dispositivo da Câmara Escura separava o ato da visão do corpo físico do observador; enquanto sua visão era

legitimada pela Câmara Escura, sua experiência física e sensorial era suplantada pelas relações entre um aparato mecânico e um mundo de verdades pré-concebidas. As sensações do observador eram assim descartadas, em nome do mundo verdadeiro e racional.

O papel dos aparelhos ópticos na formação do espectador moderno é decisivo e se relaciona diretamente com a configuração do novo mundo do trabalho e do trabalhador, e se vincula diretamente a procedimentos de disciplina e gestão, controle do olhar, racionalização do trabalho. A industrialização e a urbanização, associadas aos novos meios de transporte e de comunicação, trouxeram uma nova configuração do tempo e do espaço – hiperestímulo, sensorialidade, velocidade. Relação entre visão e corpo, imagem e corpo, que produz o jogo entre real e ilusório, visibilidade e fantasmagoria na experiência com os aparatos e brinquedos óticos. Produção das imagens em movimento, como modo de divertimento popular e/ou científico, vai operar uma reconfiguração do observador no século XIX:

Os estudos fisiológicos, a visão humana podia daí em diante ser um fenômeno mensurável e, conseqüentemen-

te, manipulável e os mesmos aparelhos que permitiam ao público consumir uma realidade ‘ilusória’, através de imagens em movimento (zootrópio, fenaquitoscópio etc.) e em profundidade (estereoscópios) eram utilizados pela ciência para adquirir ‘saber’ sobre o observador (a partir da quantificação de experiências visuais).<sup>11</sup>

Crary chamou de “visibilidade” essa característica dos aparelhos ópticos (“brinquedos ótico”) que, no processo de produção das imagens em movimento, revelavam o seu próprio funcionamento, desvendando o processo de produção da imagem e a posição do observador nessa operação. O mais interessante na análise de Crary é a constatação que, mesmo revelado o trabalho de “visibilidade” (as tiras com os desenhos fixos; as etapas do movimento vistas antes da animação; o ato de olhar pelas fendas como parte integrante do fenômeno da ilusão do movimento; o trabalho de girar a manivela para dar movimento às imagens), toda essa explicitação do trabalho dos dispositivos não impede a experiência da “ilusão” e da fantasmagoria. Análise e síntese do movimento coexistem. Outro dispositivo de referência na coexistência de visibilidade e fantasmagoria

---

11 <http://vimeo.com/40866482>. Acesso em: 30 jan. 2013.

é o *Panorama*. Baseado nas sensações do espectador, busca a imersão total e a relação de interação com um espaço circundante simulado.

Como as visibilidades e fantasmagorias coexistem nos dispositivos contemporâneos? Estamos nos afastando da experiência cinematográfica, tal qual descrita por Jean-Louis Baudry<sup>12</sup>, como dispositivo de apagamento do trabalho do aparato, dos dispositivos e dos processos de produção das imagens e das visualizações?

### **A imagem como vivo e campo de forças**

A imagem pode ser pensada hoje não como a representação de algo, mas como um campo de forças, um “complexo” que se relaciona com diferentes campos, que assume diferentes funções na arte, no teatro, na ciência, na vida social. Há uma potência das novas imagens, da imagem eletrônica, das imagens digitais, desterritorializadas nas redes, que também precisam ser pensadas do ponto de vista estético, econômico, e como modos de produção de uma nova sociabilidade. Relações pelas imagens.

---

12 BAUDRY, Jean Louis. Le dispositif: approches, métapsychologiques de l'impression de réalité in *L'effet Cinéma*. Colletcion Ça Cinéma. Paris, 1975.

Se a imagem é uma “forma que pensa e um pensamento que forma”, segundo a bela definição (moderna) de Jean-Luc Godard, que pensamentos, que energia, que temporalidades produzem esse fluxo incessante das imagens?

A imagem pode ser pensada hoje como “vivo” e como “ferramenta”, apontando para novas potencialidades da imagem interativa, não-narrativa, não-representativa. A ideia de uma bioestética me parece extremamente sugestiva para pensarmos essa nova configuração. E mais do que isso, uma nova “ecologia” das imagens, onde as redes eletrônicas têm papel decisivo. Então, quando nos propomos a pensar a “convergência das mídias” ou os processos de criação em torno das imagens desterritorializadas, podemos pensar mais radicalmente em um drama das imagens, uma performance/vida das imagens pensadas como “bios”, como vivo, como vitais. Imagens que coevoluem conosco.

Podemos encontrar de forma cada vez mais disseminada o uso das imagens nas telas urbanas, ou produzidas, transmitidas, compartilhadas pelas mídias móveis, comunicadas em tempo real pelas redes. Uma incorporação das imagens técnicas nas artes presenciais, teatro, performance, onde a “presença”, o ao vivo, o drama



performedo no aqui agora pode se abrir para temporalidades e espacialidades outras, como a simultaneidade, a cartografia em tempo real, a realidade aumentada. Destituindo o “dentro” e o “fora” das redes.

Ou seja, as imagens que representavam algo ganham as qualidades do “vivo”, tornam-se sujeito. A imagem que no senso comum ainda é uma representação do mundo, a duplicação de algo, torna-se atuante, torna-se sujeito. “Forma que pensa”, forma que afeta e é afetada. A arte contemporânea lida com essas imagens híbridas, vindas do cinema, do vídeo, da TV. Trânsito entre as formas que torna indistintos materiais e suportes, imagens pensadas como “camadas”, *layers*. Mesmo nas artes clássicas como a pintura, encontramos a influência das linguagens digitais, como no projeto *Prosthetic Knowledge Tumblr*<sup>13</sup>, apresentando artistas que introduzem a linguagem visual das novas mídias e tecnologias na pintura.

Nessa cultura recombinante e remix, podemos pensar em ecossistemas de imagens em rede e/ou na rede. Imagens de centenas de fragmentos de filmes da história do cinema de todos os tempos, da publicidade, da

---

13 Em <http://prostheticknowledge.tumblr.com/post/41808759074/rhizome-prosthetic-knowledge-picks-surveillance> e <http://neticones.com>.

televisão, dos arquivos pessoais e das corporações, da história da arte, captadas com celulares e dispositivos digitais. Imagens e arquivos ao mesmo tempo banais, descartáveis e ao mesmo tempo portadores de uma “comunicação”, de uma potência secreta e misteriosa de expressão. Imagens que, pelos procedimentos atuais de busca, ranqueamento, tracking, apropriação, remix, cartografia, georeferenciamento etc., podem constituir uma comunicação interativa entre díspares, associando imagens de procedência, de tempos, de gêneros e de grandeza diferentes.

Estamos diante de uma dimensão nova de potencialização das imagens? Novo ecossistema no qual as imagens convocadas formam um conjunto singular que reconfigura a própria história das imagens? Fluxo intempestivo que gera novas relações, associações, analogias, metáforas? Podemos ver apenas “imagens banais e descartáveis”, mas também uma operação extraordinária, que libera uma nova energia, um campo de forças poderoso, a possibilidade de uma “fissão” que produz a liberação da energia de ligação entre essas imagens.

É preciso estar atento às “dramaturgias” do tempo real apontadas pelos *reality shows* televisivos, performances

em rede, transmissões e monitoramentos através de câmeras de vigilância, transmissões ininterruptas ao vivo de revoluções, catástrofes ou o “nada acontece”, “tudo acontece”, diante do olho de câmeras de segurança que varrem a superfície do planeta; atentos aos rastreadores de dados que mineram informações passíveis que serão convertidas em imagens, mapas e trajetos.

As “estéticas das redes” surgem entre a encenação, a programação e o acontecimento, criando experiências diferenciais de tempo e espaço. Destacamos aqui o impacto “revolutivo” dos dispositivos de territorialização e desterritorialização, como as experiências do *Google Earth*, *Google Street View*, *Google Maps*, *Foursquare*, que estão criando uma nova cartografia visual sobre os territórios. Uma capa de informação, dados e imagens que recobre todo o planeta. Uma nova “pele” da cultura tornada natureza.

Os dispositivos de criação de copresença e correalidades, estou aqui e lá, propiciados pelas *web-cams*, GPS e dispositivos de telepresença e rastreamento, abrem um campo vastíssimo para estéticas e dramaturgias online, ou melhor, cenas e situações virtuais, ambientes de copresença que provocam distúrbios perceptivos, e

outras experiências de continuum espaço-temporal.

Os “ambientes” são amplificados para se conectarem a espaços vivos produzidos pela telepresença, numa ficcionalização do presente e do espaço, que produz o tempo real da cena e da experiência compartilhada. Quais as qualidades desse “tempo real”? Tempo produtor de experiências e imagens fluidas, que estão sempre passando, abertas ao acaso e ao acontecimento, mas também passíveis de controle e monitoramento?

Temos hoje uma percepção exacerbada da experiência da simultaneidade. A possibilidade técnica da experiência de um continuum espaço-temporal, por blocos de espaço e tempo, que duplicam o aqui e agora e o “complicam”. Eu estou aqui nesse quarto, mas posso me conectar, posso consumir, posso me instalar (ou ser recrutada através das notificações automatizadas) em outros ambientes. A câmera de vigilância e *web-cam*, os dispositivos GPS, os mapas dinâmicos são a forma mais simples de experimentar isso, o consumo de ambientes simultâneos através de câmeras e canais abertos com um “fora”, não mais como simples janelas, mas como espaços de visualização e ação nesse mundo ampliado, em um presente dilatado.

Estamos começando timidamente a explorar esse presente dilatado. É uma tentativa de criar dispositivos, “narrativas” que explorem e enfrentem os limites dessa operação perceptiva que é acompanhar vários canais, várias histórias, vários fluxos e fragmentos simultâneos e perceber o tempo dilatado, bifurcado, expandido ou se contraindo e convergindo para um só ponto. Janelas que criam simultaneidade de “presentes”. Podemos falar de uma experiência de simultaneidade entre presente, passado e futuro, ou “posicionamentos globais” que complexificam e reinventam a nossa percepção do tempo e do espaço, e se o tempo e o espaço estão sendo reinventados, é porque o vivo mesmo e a vida inteira está implicada nessas mudanças.

Se falamos em desterritorialização das imagens, também acompanhamos processos de reterritorialização. Os lugares em que as imagens eram vistas se transformaram, se diversificaram e ao mesmo tempo as imagens se tornaram marcadores de territórios e do ciberespaço. A estética dos fluxos, a “trajetografia” faz desaparecer o sujeito e o objeto (se pensarmos em termos de ator-rede, sistema-rede), mas torna visíveis os percursos e trajetos, a traçabilidade dos acontecimentos, constituindo infoterritórios.

Os fluxos e seu devir não anulam a história nem o passado, criam uma experiência de amplificação e ressonância do presente que se desdobra e “complica”, se bifurca em atual e virtual, em que coexistem presente e passado: o presente que passa coexiste com o passado que se conserva e se abre para o futuro, paradoxos temporais, da duração temporal como simultaneidade e devir.

### **Emergência!**

Quando falamos de um novo “bios” das imagens e dados, não podemos esquecer das tecnologias do “afeto”. Se os dispositivos audiovisuais são moduladores de tempo e de espaço, também são “tecnologias do afeto”, de produção de contato e aquecimento das relações pessoais, sociais, de produção de coletivo.

Se a comunicação pudesse ser reequilibrada entre, por um lado, os seus elementos discursivos (palavras, imagens, proposições) e, por outro lado, aqueles elementos que eu chamo de aglomeração existencial, ou seja, suas dimensões definidas na existência, então

sim, eu acho que poderiam trabalhar com este conceito de comunicação (GUATTARI)<sup>14</sup>.

A questão das estéticas produzidas em rede e processos colaborativos é que estes sistemas-redes também passam pelas mediações de dispositivos standartizados, programas, aplicativos, “caixas pretas” e plataformas de formatação subjetiva em larga escala. O que me é dado pensar/performar no *Facebook*, no *Twitter*, nas plataformas e aplicativos com as suas regras, limitações, dentro de dispositivos pré-configurados? Como produzir acontecimentos disruptivos e hackeamentos de processos moleculares e novas modulações inesperadas?

Se estamos falando de regimes de visualização de fluxos, não se trata apenas de sistemas de infraestrutura material (de fluxos visíveis de comunicação), mas também de novos agenciamentos de sistemas de trocas e conexões de afetos. Os rastreadores de fluxos, de imagens, palavras, rastreadores simbólicos e semânticos funcionam como a base de toda uma nova prospecção do universo

---

14 GUATTARI, Félix. Hacia una autopoietica de la comunicaci3n em Futur Anterieur s/d. Dispon3vel em: <<http://www.sindominio.net/biblioweb-old/telematica/guattari.html>>.

dos dados. Em *Image Atlas*<sup>15</sup>, o ativista Aaron Swartz propôs uma plataforma (um protótipo ainda pouco desenvolvido) que faz buscas comparativas em diferentes países de uma mesma palavra (liberdade, morte, América, amor, caos etc.) mostrando o resultado lado a lado. As diferenças culturais (ou um imaginário global) emergem, dando visibilidade aos contextos locais que reconfiguram nossas representações de mundo.

Uma das coisas que as pessoas estão prestando mais atenção... é a maneira como ferramentas neutras como o *Facebook* e o *Google* e outras, que pretendem apresentar uma visão quase sem mediação do mundo, por meio de estatísticas, algoritmos e análises, de fato são programados e estão nos programando. Então, nós queríamos encontrar uma maneira de visualizar isso, para expor alguns dos juízos de valor que são feitos. (SWARTZ)<sup>16</sup>

Nesse sentido, falar em “estéticas das redes” é transcender as fronteiras entre arte e pesquisa, arte e ativis-

---

15 <http://www.newmuseum.org/exhibitions/view/taryn-simon-cultural-differences>. Acesso em: 16 jan. 2013.

16 Remembering Aaron Swartz's Ethically Engaged Internet Art Collaboration. Disponível em: <<http://www.artinfo.com/news/story/856865/remembering-aaron-swartzs-ethically-engaged-internet-art>>. Acesso em: 16 jan. 2013.



mo social, política, arte e cultura para mapear processos estéticos e políticos globais singulares e diversos. Quais as estéticas emergentes, por exemplo, em um acontecimento, experiência do 15M espanhol em maio de 2011? O 15M produziu uma mobilização político-afetiva nas ruas e nas redes transmitida ao vivo durante centenas de horas ininterruptas e com milhões de visitas e acampados virtuais, utilizando a ferramenta do *Google Maps* para fincar sua bandeira/acampamento em praças virtuais por toda a Espanha e depois pelo mundo (*Occupy Wall Street* etc.).

Foram utilizados o *Twitter* e *Facebook* para criar ondas de intensa participação em que a experiência de tempo e de espaço, a partilha do sensível, a intensidade da comoção e engajamento foi construída num complexo sistema de espelhamento, potencialização entre redes e ruas. Essa mobilização política-afetiva (processo e irrupção de um acontecimento diferencial das lutas políticas desse início de século), sua capacidade de contágio, levou multidões as praças e ruas e constituiu um só fluxo, intenso, com os manifestantes acampados na Porta do Sol.

Uma multidão capaz de se autogovernar a partir de ações e proposições policêntricas, horizontais, distribuídas, constituiu uma esfera pública em rede, autônoma em

relação aos sistemas midiáticos e políticos tradicionais; emergiu e se espalhou num processo de contaminação virótica e afetiva instituindo e constituindo uma experiência inaugural do que poderíamos chamar das revoluções P2P ou revoluções distribuídas em que a heterogeneidade da multidão emerge em sinergia com os processos de auto-organização (autopoiesis) das redes (como nas dinâmicas descritas na teoria ator-rede, sistemas-rede). Processos disruptivos, capazes de passar, de forma inesperada, de um medo ou euforia difusos a uma manifestação massiva, produzida por contágio e processos distribuídos, do que Guattari (1992) chamou de heterogêneses.

A forma rede, na sua configuração P2P, cooperativa, desindividualizada, não responde mais aos atos de fala e de comando vindos de uma centralidade qualquer (partidos, mídia, ONGs, grupos já previamente organizados etc.), mas emerge como uma rede policêntrica capaz de se articular local e globalmente, numa conexão máxima e capaz de rivalizar (inclusive por sua imprevisibilidade) com as redes constituídas dos poderes clássicos.

A entrada em zonas de indeterminação, disputas, rivalidades produz novos enunciados, imagens, corpos, pala-

vras em fluxos ininterruptos. O que chamamos de estéticas das redes e/ou estéticas dos fluxos é a necessária atenção para os processos emergentes do que Raúl Sanchez Cedillo<sup>17</sup>, analisando o 15M, chamou de “uma erótica indiscriminada do contato.”

---

**Ivana Bentes** é professora adjunta do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UFRJ e Diretora da Escola de Comunicação da UFRJ. Tem experiência na área de Comunicação, com ênfase em Teoria da Comunicação, atuando principalmente nos seguintes temas: estética, comunicação, audiovisual, cinema, imaginário social e pensamento contemporâneo, cultura digital. Atualmente se dedica a dois campos de pesquisa: Estéticas da Comunicação, Novos Modelos Teóricos no Capitalismo Cognitivo (CNPq) e Periferias Globais: produção de imagens no capitalismo periférico. É coordenadora do Pontão de Cultura Digital da ECO/UFRJ. É curadora na área de arte e mídia, cinema, audiovisual.

---

17 CEDILLO, Raúl Sánchez. El 15M como insurrección del cuerpomáquina. Disponível em: <[www.rebellion.org/noticia.php?id=145402](http://www.rebellion.org/noticia.php?id=145402)>. Acesso em 16 jan. 2013.

## REFERÊNCIAS

BAUDRY, Jean Louis. **Le dispositif**: approches, métapsychologiques de l'impression de réalité in L'effet Cinéma. Colletcion Ça Cinéma. Paris, 1975.

BENTES, I.. A reconfiguração do olhar: novos dispositivos. In: Antonio Fatorelli. (Org.). **Fotografia e novas mídias**. 1.ed. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2008.

BENTES, Ivana. Midia-arte: estéticas da comunicação e seus modelos teóricos. In: **Corpos Virtuais**. Centro Cultural Telemar. Rio de Janeiro, 2005.

BROGGER, Andreas. **Net art, web art, online art, net. art?** Dinamarca: On Off Hvedekorn, 2000. Seção Texts. Disponível em: <<http://www.afsnitp.dk/onoff/texts.html>>. Acesso em: jan. 2012.

CEDILLO, Raúl Sánchez. **El 15M como insurrección del cuerpomáquina**. Disponível em: <[www.rebellion.org/noticia.php?id=145402](http://www.rebellion.org/noticia.php?id=145402)>. Acesso em: 16 jan. 2013.

CRARY, Jonhatan. **Techniques of the observer**: on vision and modernity in the Nineteenth Century. Cambridge Mas., MIT, 1996.

DUGUET, Anne Marie. **Dispositifs in vidéo communications**. N. 48, 1988. Disponível em <<http://neticones.com/>>.

FREIRE, Letícia de Luna. **Revista comum**. Rio de Janeiro, v. 11, n. 26, p.46-65, jan./jun. 2006. Disponível em <<http://www.ifcs.ufrj.br/~lemetro/pesquisadores/Leticia%20de%20Luna%20Freire/latour.pdf>>.

GUATTARI, Félix. **Caosmose: um novo paradigma estético**. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.

GUATTARI, Félix. **Hacia una autopoietica de la comunicación em Fútur Antérieur s/d**. Disponível em: <<http://www.sindominio.net/biblioweb-old/telematica/guattari.html>>.

LATOUR, Bruno. **Networks, societies, spheres: reflections of an actor-network theorist**. Los Angeles: Annenberg School for Communication and Journalism, 2010. Disponível em: <<http://www.bruno-latour.fr/sites/default/files/121-CASTELLS-GB.pdf>>.

LAZZARATO, Maurizio. **As revoluções do capitalismo**. Rio de Janeiro: Ed. Record, 2006.

NEGRI, Antonio; HARDT, Michael. **Multidão**. Rio de Janeiro: Ed. Record, 2005.

SILVA, M. Cristina Miranda da. **Reconfiguração do observador no século XIX:** aparelhos ópticos, visibilidades e fantasmagorias. Disponível em: [http://www.alaic.net/VII\\_congreso/gt/gt\\_14/GT14-13.html](http://www.alaic.net/VII_congreso/gt/gt_14/GT14-13.html). Acesso em: dez. 2012.

SINGER, Ben. Modernidade, hiperestímulo e o início do sensacionalismo popular. In: CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa R. **O cinema e a invenção da vida moderna.** São Paulo: Ed. Cosac Naify, 2004.

SWARTZ, Aaron. **Remembering Aaron Swartz's ethically engaged internet art collaboration.** Disponível em: <<http://www.artinfo.com/news/story/856865/remembering-aaron-swartzs-ethically-engaged-internet-art>> e <<http://www.newmuseum.org/exhibitions/view/taryn-simon-cultural-differences>>. Acesso em: 16 jan. 2013.



# Como música para seus ouvidos

Carlos Calado

Uma rápida análise do conteúdo dos cadernos de cultura e variedades dos principais jornais brasileiros é suficiente para constatar que a crítica musical se encontra em processo de extinção. De modo geral, sob a vinhetta “crítica”, encontram-se textos extremamente breves em extensão e rasos em conteúdo, que não passam de declarações do gosto pessoal do autor, seja ele um crítico, um jornalista ou até uma celebridade convidada a escrever. Essas supostas críticas servem apenas para comunicar ao leitor – de forma autoritária muitas vezes, sem contribuir com observações e informações relevantes para que ele possa refletir e decidir por si mesmo – se vale a pena investir seu dinheiro na compra de um disco ou no ingresso de um show. Seria essa a função primordial de uma crítica musical?

O fato de muitos veículos da grande imprensa brasileira terem aderido, ainda na década de 1990, à pragmática fórmula de jornais e revistas norte-americanos, que



utilizam ícones (estrelinhas, polegares levantados etc.) para representar a avaliação de filmes, espetáculos teatrais e discos, é revelador da banalização da crítica em nossa imprensa. Trocar um texto de reflexão ou análise estética por um carimbo de “ruim”, “regular” ou “bom”, como se faz na avaliação dos serviços de um restaurante ou de um hotel, só pode levar à extinção do exercício da crítica.

Eis um trecho de uma suposta crítica publicada em 2007, assinada por um repórter especializado em música, que, durante anos, escreveu para a *Ilustrada* – o caderno dedicado às artes e variedades do jornal paulistano *Folha de S.Paulo*:

Eu odeio canjica. Nunca comi, mas sei que odeio. Dois ou três segundos olhando para aquela gosma são suficientes para fazer meu estômago dobrar. A pele enruga, sinto que meu rosto fica tão desfigurado quanto o de Sylvester Stallone depois de lutar contra Ivan Drago em *Rock 4*. Mas vou falar uma coisa. Prefiro passar uma semana comendo canjica a ter de ouvir outra jovem cantora de MPB. Pensei nisso ao ouvir algumas das chamadas Supernovas, como a *Ilustrada* da última segunda-feira classificou uma recente geração de cantoras brasileiras. Não que sejam ruins – pelo contrário, todas cantam muito bem, têm uma bela voz etc. –, mas é aquela velha história: suas canções ficam tão bem nelas quanto ficariam em Elis Regina, Gal Costa, Clara Nunes... São todas muito sérias, muito iguais (com apenas algu-

mas variações), muito interessadas em entrar para o cânone da MPB. Não vejo ali nenhuma ‘juventude’.<sup>1</sup>

Nesse texto, o autor refere-se a uma emergente geração de cantoras brasileiras, emitindo uma opinião pessoal, que é, aliás, bem discutível. Não bastasse a insólita equiparação que faz dessa geração de cantoras a um prato típico da culinária brasileira, para justificar sua rejeição a ambos, o autor assume que parâmetros essencialmente musicais, como afinação, timbre e técnica vocal (“cantar bem”, possuir uma “bela voz”), não teriam valor algum. O que importa mesmo, em sua limitada concepção, é a “juventude”. Tanto que, ao mencionar Elis Regina, Gal Costa e Clara Nunes, conceituadas intérpretes da canção brasileira, o autor também as deprecia de maneira indireta ao rejeitar as novas cantoras: “são todas muito sérias, muito iguais (com apenas algumas variações), muito interessadas em entrar para o cânone da MPB”, argumenta.

---

<sup>1</sup> NEY, Thiago. Tiê me salvou da canjica. Folha de S.Paulo, 10/8/2007, p. E2.

## À procura dos jovens

A valorização extremada do fator “juventude”, nesse artigo que pretende criticar o suposto conservadorismo de uma nova geração de cantoras, não é gratuita. No início da década de 1990, pesquisas já sinalizavam que a média dos leitores e assinantes dos grandes jornais brasileiros estava envelhecendo. Ao mesmo tempo, o hábito de ler jornal impresso começara a entrar em desuso entre os jovens – faixa de público que já tendia naquela época a se abastecer mais de informações pela TV e pela internet. Em outras palavras, o futuro da grande imprensa estaria ameaçado, se ela não conquistasse leitores mais jovens.

Foi essa preocupação que levou, por exemplo, a *Folha de S.Paulo* a desenvolver o projeto do *Folhateen*, caderno semanal lançado em 1991, que buscava despertar o interesse de leitores jovens por meio de colunistas especializados e reportagens sobre música (pop e rock, principalmente), cinema, TV, comportamento, sexo e profissão, com um viés dirigido a essa faixa potencial de público.

No entanto, o esforço empreendido por esse caderno “teen” não foi suficiente para conquistar a parcela desejada de novos leitores, assim como de anunciantes de produtos dirigidos a esse segmento. Transformada em questão de vida ou morte, a necessidade de atrair e manter os leitores jovens passou a contaminar também a *Ilustrada*, o caderno de artes e variedades desse jornal. Na área da música, especialmente, a ênfase em reportagens e críticas de discos, shows e festivais de rock e música pop – relegando gêneros como a MPB, a música instrumental e o jazz a um segundo plano – tornou quase indistintas pautas e abordagens da *Ilustrada* e do *Folhateen*.

Assim, algumas vezes, revelou-se nesse jornal uma relação quase esquizofrênica entre a Redação, cada vez mais formada por jornalistas jovens e inexperientes, e os leitores. Dirigidas a um potencial público jovem, muitas reportagens e críticas publicadas pela *Ilustrada* pareciam, praticamente, ignorar o fato de que a maioria de seus leitores e assinantes já ultrapassara a faixa dos 40 anos de idade. Essa busca desesperada por soar jovem levou, às vezes, a extremos e disparates, como a publicação, em 2004, de uma pretensa crítica de um festival de jazz:

O que John Coltrane, Charlie “Bird” Parker, Bud Powell, Bill Evans, Billie Holiday e Clifford Brown têm em comum além de serem feras do jazz? Morreram antes ou logo depois de completar 50 anos. E o que Andrew Hill, Sheila Jordan, Bud Shank e Louis Hayes têm em comum além de terem se apresentado no 5<sup>o</sup> *Chivas Jazz Festival*, na semana passada? Mais de 60 anos. Em alguns casos, muito mais. Como a primeira lista mostra, o jazz, arte seminal, geralmente não rima muito bem com a chamada terceira idade. Como a segunda lista mostra, o elenco do *Chivas* deste ano poderia ter sido mais, diríamos, jovial. A noite de quinta, em São Paulo, foi particularmente irritante: Shank, aos 77 anos, fazia milagres a ouvidos nus em seu sax, era incrível ouvi-lo tirar ainda alguns registros difíceis cercado de branquelos de meia idade e de meio cabelo. Já o baterista Louis Hayes – “quase 50 anos de carreira”, gaba-se o folheto do festival – até que trouxe em sua banda jovens feras de uns, hum, 40 anos talvez e exibiu, como Shank, vigor surpreendente. Mas a bateria é um instrumento físico. Quanto mais agilidade, mais opções. Nada contra a terceira idade, melhor idade, idade do ouro, escolha o rótulo correto. Mas esses artistas nada mais têm a nos mostrar no palco.<sup>2</sup>

Preconceito e ignorância, em doses cavalares, embasam esse arremedo de crítica, que não é nada mais que uma

---

<sup>2</sup> MALBERGIER, Sergio. Festival de jazz trouxe o “old that jazz” ao Brasil. Folha de S.Paulo, 11/5/2004, p. E2.

opinião idiossincrática. A afirmação de que o jazz “não rima muito bem com a chamada terceira idade” – em outras palavras, de que esse gênero musical dependeria do vigor dos músicos mais jovens – é absolutamente errônea. Utilizando um parâmetro que não se sustenta nem mesmo no universo do rock, gênero musical bastante calcado na testosterona e na irreverência dos jovens, o autor parece ignorar que a maturidade e a experiência são essenciais, em muitas áreas artísticas. E o jazz é, sem dúvida, uma delas.

Aqueles que, como eu, tiveram a chance de apreciar sem preconceito as apresentações do pianista Andrew Hill, da cantora Sheila Jordan, do saxofonista Bud Shank e do baterista Louis Hayes, no citado festival, dificilmente lamentaram o fato de que a experiência acumulada por esses veteranos do jazz permitem que eles sejam hoje intérpretes mais sensíveis, artistas mais completos, do que em seus anos de juventude. Alguém poderia afirmar, em sã consciência, que grandes veteranas do teatro e do cinema, como a brasileira Fernanda Montenegro ou a britânica Helen Mirren, eram melhores intérpretes quando tinham 30 anos?

## **O fantasma da internet**

Não era preciso ser um vidente, no início deste século, para prever que a expansão mundial da internet iria provocar uma drástica redução da circulação dos jornais e revistas. Se, nos anos 1990, os grandes jornais brasileiros ultrapassavam com frequência a marca de um milhão de exemplares vendidos aos domingos, hoje essa circulação fica em torno de 300 mil. Isso não significa que os jornais impressos serão extintos, mas, para enfrentar essa poderosa concorrência, a imprensa escrita precisa se preparar.

Se a informação que chega por meio da internet é sempre mais rápida (e geralmente mais rasa), para manter seus leitores os jornais deveriam investir em análises mais profundas, em pautas mais criativas e bem apuradas. Na área musical, propriamente, para se diferenciar da avalanche de opiniões pessoais e simplistas que a internet oferece de graça, os jornais deveriam apostar mais em reportagens e análises de especialistas, abrir mais espaço para a crítica musical com conteúdo.

Infelizmente, não é o que se tem visto, nos últimos anos. Tentando enfrentar o perigo com as armas do aparente inimigo, a imprensa escrita parece ter se adequado aos padrões da internet. Isso é evidente no crescente espa-

ço que os grandes jornais têm dedicado ao fútil universo das celebridades, trocando a ênfase na cultura e nas artes pelo foco no entretenimento e nas banalidades típicas das revistas semanais de fofocas. Chega a soar patética a constatação de que a produção cultural do país, seja na área da música, no cinema ou no teatro, tenha que dividir diariamente o parco espaço que restou nos jornais e revistas com as últimas “notícias” a respeito de top models, pop stars, apresentadores e atores de TV.

Bem sintomáticos desse processo foram os recentes cortes nas redações de três grandes jornais (de circulação nacional) do país, *O Estado de S.Paulo*, *Valor Econômico* e *Folha de S.Paulo*, que resultaram na diminuição das equipes dos cadernos culturais e na redução concreta do espaço dedicado à cobertura de artes e espetáculos. “Parece que os jornalistas brasileiros estão vivendo o pesadelo que os colegas americanos enfrentaram nos últimos anos”, observou Suzana Singer, ombudsman da *Folha*, poucos dias após os cortes nesse jornal. “Hoje, esses veículos empregam 40.600 profissionais, um pouco menos do que em 1978, quando eram 43.000. É um retrocesso de 35 anos”<sup>3</sup>.

---

3 SINGER, Suzana. Desequilíbrio. *Folha de S.Paulo*, 9/6/2013, p. A8.



A jornalista aponta também uma discrepância entre os dados otimistas divulgados pelos principais jornais brasileiros quanto à aparente estabilidade de suas circulações, nos últimos anos, e os cortes nas equipes de suas Redações:

A situação econômica da *Folha* é boa, a empresa não tem dívidas, mas, segundo a direção, ‘as Redações do futuro deverão ser cada vez mais enxutas, assim como o produto impresso’. É uma fórmula difícil de dar certo: estruturar um jornal menor, mas mais sofisticado para fazer frente às informações gratuitas oferecidas na internet, com uma equipe reduzida e menos experiente, encarregada também de manter um site de notícias 24 horas. Enquanto um novo modelo de negócio não se impõe, é assim que as empresas de mídia estão tocando o barco.<sup>4</sup>

Seja qual for, é evidente que esse novo modelo de negócio para a imprensa escrita, incluindo o jornalismo cultural, passará pela internet. E se quiser se manter como uma alternativa atraente para os leitores que não se contentam com as informações imprecisas e opiniões mal informadas que circulam gratuitamente pelos sites e blogs da internet, a imprensa cultural terá que abandonar o transitório e precário modelo atual para voltar a apostar nos princípios do jornalismo e na crítica bem fundamentada.

---

<sup>4</sup> Idem, p. A8.

Síntese e concisão são preceitos que devem nortear qualquer texto jornalístico, sem dúvida, mas tornou-se praticamente impossível analisar com profundidade um disco, um show, um filme ou um espetáculo teatral, em espaços tão reduzidos como os que grandes jornais reservam para as críticas que ainda publicam, eventualmente. Algumas são tão breves que se aproximam dos microtextos do *Twitter*.

### **Criticar sem julgar**

Quem sabe, daqui a poucos anos, quando o jornalismo cultural conseguir se instalar de maneira mais profissional na internet, sem a necessidade premente de economizar papel, a crítica possa voltar a ser praticada com profundidade e inteligência, mas sem arrogância, respeitando o interesse e a inteligência dos leitores. Para isso é essencial, como já aconselhava quase um século atrás o crítico e poeta norte-americano T. S. Eliot<sup>5</sup>, evitar juízos de valor e preconceitos estéticos, sem decretar, por exemplo, que um disco é ruim ou bom, melhor ou pior que outro. Se o crítico realmente respeita seus leitores, deve apenas analisar a obra em questão, deixando que

---

<sup>5</sup> ELIOT, T.S. Selected prose. New York: Harcourt, 1975.

o leitor faça essa avaliação de acordo com suas próprias referências e gosto pessoal.

Enquanto isso não acontece, fica ao menos o consolo de que não é apenas em nosso país que o nível da crítica musical foi rebaixado de maneira drástica, nos últimos anos. Um exemplo recente, publicado pelo conceituado jornal inglês *The Guardian*, foi uma crítica do *single* do cantor brasileiro Michel Teló, *Ai, Se Te Pego*, que ganhou destaque no *hit parade* britânico:

Esta gravação é essencialmente uma razão pela qual europeus e sul-americanos não têm credibilidade em nada relacionado com música pop. Ela já foi clicada 500 milhões de vezes no *YouTube*, que é mais ou menos o número de *retweets* que Justin Bieber consegue ao dizer ‘bom dia’, e é uma cortesia de Michel Teló, um músico brasileiro que pensa que é certo pôr acordeons nas suas canções. Deixe eu te dizer uma coisa, Michel: acordeons não têm lugar na música popular. Ele é um instrumento antiquado que faz qualquer música soar como uma rádio local romena, e é exatamente o que *Ai, Se Te Pego* acaba parecendo. Ela é nº 1 em quase todos os lugares, exceto aqui (Grã-Bretanha) e na América (do Norte), onde as pessoas são normais, pensam direito, e não conseguem falar português. Deus salve a Rainha e tudo isso.<sup>6</sup>

---

6 BISHOP, Joe. This week’s new tracks. *The Guardian*, 13/10/2012, s/p.

Não se trata de discutir aqui a relevância musical dessa gravação de Michael Teló. O fato é que o crítico britânico trata esse músico brasileiro com uma dose de arrogância tão grande quanto a ignorância que revela no texto. Afirmar que o acordeom é um instrumento que não teria lugar na música popular mundial não passa de uma falácia. Qualquer um que já tenha ouvido gravações do acordeonista francês Richard Galliano, do bandoneonista argentino Astor Piazzolla ou de sanfoneiros brasileiros, como Luiz Gonzaga, Sivuca ou Toninho Ferragutti, sabe que essa ideia não tem fundamento. Puro preconceito musical.

Arrogante e preconceituoso também é o comentário de que, diferentemente de outros países, onde *Ai, Se Te Pego* chegou ao topo das paradas, isso não teria acontecido na Inglaterra e na América do Norte, porque ali “as pessoas são normais, pensam direito, e não conseguem falar português”. E pensar que, ironicamente, vários críticos britânicos de música pop serviram de modelos para jornalistas brasileiros especializados nessa área,

nas décadas de 1980 e 1990. Como se vê, hoje a crítica musical – muitas vezes feita com preconceitos e sem fundamento estético – agoniza até mesmo nos jornais do chamado Primeiro Mundo.

---

**Carlos Calado** é jornalista, crítico musical e editor, é mestre em Artes pela Universidade de São Paulo. Atualmente, colabora com os jornais *Folha de S.Paulo* e *Valor Econômico*. Autor dos livros *Tropicália: A história de uma revolução musical*, *A divina comédia dos Mutantes*, *O Jazz como espetáculo* e *Jazz ao vivo*, entre outros. Nos últimos anos, tem editado coleções de livros-CDs lançados pela *Folha de S.Paulo*. Desde os anos 1980, já acompanhou dezenas de festivais de música, em diversos países. Mantém na internet o blog especializado *Música de Alma Negra*.

# Crítica como **memória**

Marcelo Rezende

É possível explicar a gênese de uma obra e promover sua avaliação crítica por meio de uma pulsão, o resultado de uma ação emocional mais do que algo mediado, ordenado pela razão? O crítico francês Serge Daney dizia que o pensamento sobre o cinema despreza um componente essencial para o público da segunda metade do século 20: o fato de aqueles que amam o cinema serem afetados por filmes que nunca viram, por estarem expostos à publicidade, à crítica, aos atores, aos comentários de pessoas próximas. Essa audiência se aproxima, se relaciona com algo que nunca viu, e possivelmente jamais verá. São como naufragos que se orientam pela ideia de uma ilha, e não por sua existência real, física, palpável. Saber que ela existe é suficiente, não é necessário encontrá-la.

Na cultura e sua produção, nas relações entre a arte e o mundo, muitas vezes o caminho em direção a um autor ou uma obra faz um caminho semelhante a esse, pode ser uma experiência como a descrita por Daney. Há uma

imagem de Byron antes de seus poemas, como há uma ideia sobre Kafka (e a maldita armadilha criada pelos dados biográficos) que segue suas histórias como uma sombra. Trata-se então, isso é claro, de representação, de imaginação, antes tudo mais.

Toda aproximação crítica significa, de início, dar conta de uma imagem, de uma sucessão delas? E o que resta ao aparelho crítico quando a construção da imagem é o princípio mesmo da construção da obra?

Talvez toda a questão esteja em se desvencilhar de algo que precede a própria obra. Mas pode ser possível que a única estratégia seja caminhar em sentido contrário. Assumir as imagens que estão além da obra como parte da mesma. Como na armadilha ficcional de *W.G. Sebald*.

Nos escritos de Sebald, aquele que conta uma história é um personagem, uma criação da imaginação, uma figura real assombrada pelo passado e de quem foi roubado um futuro. Sebald não escrevia ficção, mas narrativas, e a partir dos movimentos sísmicos da história – as grandes placas que se movem quando Napoleão toma a Itália, Hitler cria campos de extermínio ou aviões ingleses e norte-americanos transformam a cidade alemã de Dresden em escombros – seus livros oferecem belos e

muitas vezes sinistros instantes romanescos: o escritor Stendhal não sabendo mais separar fato e invenção em suas lembranças em *Vertigo*; as aparições de Vladimir Nabokov na existência dos personagens de *Os emigrantes*; as vazias estações de trem descritas pelo narrador de *Os anéis de Saturno*; a ferida permanentemente aberta de Jacques Austerlitz em meio aos arquivos do século 20 em *Austerlitz*. E, claro, as fotos, tão evocativas quanto melancólicas em cada experiência literária proposta por Sebald.

Trata-se, de início, de ocupação do espaço. Quando Sebald (Max, para seus próximos) aparece no cenário literário, no final da década de 1990, o século passado vivia (como este parece deixar de viver) um desconfortável instante de retorno à ordem. Na ficção, sobretudo na produção vinda dos Estados Unidos e Inglaterra, o romance se encontra aprisionado na estrutura clássica, na qual histórias têm começo, meio e um fim capaz de satisfazer as ansiedades do leitor. Desconfortá-lo, jamais. No lado oposto do ringue, uma ala propõe retomar as estratégias das vanguardas, recriando o romance “experimental”, desprezando qualquer flerte com o mercado, não vendo ser esse também um gesto de conservadorismo. Outros se abandonam a esse mesmo mercado ao propor livros “realistas”, que serviriam de plataforma para denúncias



de ordem social e econômica, fingindo não perceber que esse mesmo denunciamento sensacionalista serve ao marketing, mais do que à literatura.

Enquanto esse pequena farsa se montava – cujos ecos podem ser percebidos na crítica, ou ausência dela – Sebald surge com uma ideia: o inventário. Pensar e escrever, em seus livros, significa observar, classificar, separar, entender a partir do relatório que se produz. Sua prosa, em alemão, se assemelha muito a isso, à descrição feita por um observador destituído de psicologia (logo, distante da histeria, autopiedade e de uma agenda politicamente partidária), e sua língua não é contemporânea, mas barroca.

Em *Emergence of memory: conversations with W.G. Sebald*, uma coletânea póstuma de entrevistas, como sua participação em programas radiofônicos, o autor fala sobre de que modo acreditava ser a escrita dos cientistas mais encantadora e refinada, no geral, do que a dos romancistas. Essa é a terra na qual *W.G. Sebald* colocou sua bandeira, derrubando no caminho duas ou três fronteiras que separavam a criação do relato pessoal, o ensaio do romance e a biografia da invenção, estabelecendo uma forma refinada de “autoficção”.

Nesse projeto, tudo se soma: lembranças pessoais e de outros, anedotas, diários perdidos, contos que se duplicam e um baú sem fim do qual o escritor extrai suas imagens, que afirmava serem “90% reais”. Isto é, correspondem aos fatos narrados no texto. Os outros 10% representam seu método em plena ação: Sebald reconstituía o passado do mesmo modo como manipulava também a linguagem, e apesar da declarada paixão pelos métodos científicos, em seus livros há a potente mistura de Walter Benjamin (a mesma obsessão pelas relações entre o presente e a história), Robert Walser (o escritor no papel de errante, amante da viagem e das caminhadas) e Thomas Bernhard – agente provocador e libertador da língua alemã.

Essas são então as ferramentas usadas por Sebald para construir sua máquina ficcional: os arquivos da história, com incontáveis experiências de vida, lidas por um arquivista que sabe estar tão fora quando dentro dessa mesma documentação; a memória pessoal do autor, as fotos que funcionam como resíduos da passagem do tempo, o desrespeito pelos gêneros (o ensaio, o romance, a biografia como plataforma para a criação de algo novo) e a própria literatura – em seus livros, muitas vezes reproduziu frases ou sentenças de Kafka ou outros auto-

res, que passam desapercibidas na massa de palavras que seus textos trazem aos olhos. E em meio a esses elementos há a criação. Sebald lembrava brilhantemente aos leitores o fato de ser a realidade apenas um momento de falta de imaginação.

Seu processo se aproxima, e muito, do usado pelo francês Christian Boltanski. O artista contemporâneo mantém uma produção (exibida por meio de excitantes e igualmente depressivas instalações) na qual reconstitui vidas desaparecidas – muitas em fornos criados pelo regime nazista. Nessa reconstituição, Boltanski se apropria de fotos, objetos, escritos e demais registros para poder narrar experiências que não pertencem de fato a ele – mas a uma multidão de mortos –, a fim de estabelecer uma ligação e tensão emocional entre o espectador e a obra. Assim, o passado pode ser rememorado, e cada objeto real, ou não, é um elemento capaz de desencadear todo o processo, um no qual exista a capacidade de fazer com que artista e público possam enfrentar o mesmo trauma.

Em Sebald, esse trauma está localizado no mesmo lugar das maiores obras de Boltanski: a Europa durante a Segunda Guerra e a vida sob o Nacional Socialis-

mo. Suas histórias, invariavelmente, se aproximam ou tocam nesse período, do mesmo modo que um nadador pode evitar tudo, menos a água, em cada um de seus gestos. No livro de ensaios *On the natural history of destruction*, ele escreve:

“Eu passei minha infância e juventude no norte dos Alpes, em uma região que foi largamente poupada dos imediatos efeitos das assim chamadas hostilidades. No final da guerra eu tinha apenas um ano; assim, dificilmente tenho impressões daquele período de destruição baseado em minha experiência pessoal. Ainda hoje, quando vejo fotografias e documentários da época da guerra, sinto como se eu fosse seu filho, por assim dizer, como se esses horrores que eu não vivi lançassem uma sombra sobre mim, uma da qual eu nunca vou inteiramente emergir”.

Na verdade, nessa curta obra marcada pelo desaparecimento precoce de seu autor (a morte de Sebald, aos 57 anos, foi umas grandes tragédias culturais de fim de século), esse criador de “romances conceituais” – do mesmo modo que há uma arte conceitual – parece estar inteiramente submerso em histórias de destruição alimentadas por fantasmas que ganham nas frases escritas por ele mais uma vez uma voz. Por vezes são gritos, por outras, murmúrios, deixando para e na literatura um som contínuo que se expande em direção ao futuro. São testemunhas que não aceitam barganhar suas memórias

em troca de piedade, de entendimento ou aceitação, por se saberem não vítimas, mas os responsáveis por terem nos inventado. A crítica aqui é a própria memória.

---

**Marcelo Rezende** é Diretor do Museu de Arte Moderna da Bahia.



## Módulo2



# Teorias da recepção num breve panorama<sup>1</sup>

Claudio Cajaiba

O convite da Fundação Cultural do Estado da Bahia (FUNCEB) para coordenar e ministrar um curso dentro do Programa de Incentivo à Crítica de Artes, que se insere na política da Secretaria de Cultura do Governo do Estado da Bahia (SecultBA), me deixou entusiasmado logo de antemão.

Pela primeira vez, teria a oportunidade de promover, fora do ambiente acadêmico, a discussão e aplicação de alguns aspectos da teoria estética com base na filosofia hermenêutica e nos princípios da teoria da recepção.

Meu entusiasmo cresceu quando percebi que o número de interessados em compartilhar aquela experiência era

---

<sup>1</sup> Este texto procura restaurar as discussões e procedimentos vividos num curto período de 16 horas, oito delas presenciais, e por isso guarda ainda um caráter de relato. Essa discussão incorpora outros textos publicados por mim e algumas informações e elaborações se repetem, necessariamente, em diferentes contextos.



muito superior ao que prevíamos com a disponibilização de cerca de 30 vagas. Mais de 200 inscrições impuseram a necessidade de proceder a uma seleção dos participantes, tarefa não muito agradável.

Entre os objetivos do curso que eu ministrei, além de coordenar o programa, propus que deveria apresentar os princípios da teoria da recepção e seus desdobramentos; discutir a aplicação destes princípios às artes; apresentar e discutir os conceitos de estética da performatividade e de atmosfera; propor a reflexão sobre o exercício da observação, sobre a apreciação de produtos artísticos e a elaboração de análises escritas daí decorrentes; reavaliar as análises escritas a partir de discussões com base nas teorias discutidas através de diferentes autores que se dedicam ao tema da recepção.

Aceitos os objetivos pelo grupo, pactuamos que, dentro do conteúdo programático, faríamos uma discussão dos princípios da teoria da recepção e discussão dos seguintes conceitos: teatralidade tátil – alterações no ato do espectador; estética da performatividade; ontologia da performance – representação sem reprodução; atmosfera; experiência estética e recepção, recepção e sensibilidade; fluxos e espacialidades no corpo

do espectador; e considerações sobre as condições da análise da obra de arte.

Para atingir estas metas, combinamos que seriam feitas leitura e discussão de alguns textos, que foram digitalizados e enviados. A primeira atividade, contudo, consistia nas visitas em grupo a locais escolhidos previamente, para que fosse feita uma posterior descrição oral da ambiência destes locais, da experiência vivida ali. Os participantes escolheriam e apreciariam também um evento artístico apresentado na cidade de Salvador e produziriam um texto analítico com base nos princípios e conceitos discutidos ao longo do programa, que continha ainda três outros módulos ministrados pelos professores Cyntia Nogueira, Luiz Fernando Ramos e Marcelo Rezende.

A primeira iniciativa, empreendida virtualmente ainda através de contato por e-mail com os participantes selecionados, foi organizar visitas aos espaços da cidade que se caracterizassem como atividades e experiências extracotidianas.

As sugestões de procedimentos consistiam em: 1) Ler os textos *Atmosfera: ensaios para uma nova estética*, de Gernot Böhme, e *Atmosfera e recepção numa experiência com o teatro na Alemanha*, de Luiz Cláudio Cajaiba,

e fazer anotações sobre os aspectos mais relevantes; 2) Combinar uma visita em grupo a um dos lugares propostos abaixo. Alertei para que todos os grupos estivessem juntos, pois seria importante perceber a diversidade de verificações que só a observação de mais de uma pessoa sobre o mesmo fenômeno possibilita.

Os locais sugeridos foram: um bar na cidade (poderia ser no Mercado do Peixe, à noite); uma sessão de culto religioso (poderia ser a Igreja Universal do Reino de Deus, defronte ao Iguatemi); uma sessão no Fórum Ruy Barbosa, no Campo da Pólvora (poderia ser uma cerimônia de casamento coletivo, geralmente pela manhã); um cemitério (poderia ser o Campo Santo, se possível com direito a um velório ou enterro); a rodoviária de Salvador.

O propósito das visitas era fazer uma observação de pelo menos uma hora nestes locais, podendo-se fazer também anotações que contribuíssem depois para descrever aquilo que foi observado e de aspectos que chamaram a atenção, de modo relativamente descontraído. A ideia era procurar fazer uma observação participativa, na medida em que fosse possível e a situação permitisse ou requeresse.

Após dada por encerrada a visita, o grupo deveria reunir as anotações de cada um num texto que descrevesse a “atmosfera” do local, como propunha o filósofo Böhme. Considerei que não haveria problemas se o texto obtivesse uma aparência meio franksteiniana, *patchwork*. O propósito seria concentrar-se na descrição do que foi visto-vivido. Valeria descrever cheiros, sons, situações, instalações físicas, comportamentos, pessoas, falas. O texto descritivo deveria ser lido em sala e deveria ter a duração de leitura de aproximadamente cinco minutos. Lancei ainda o desafio de que o texto procurasse descrever mais do que julgar o que foi visto (se é que seria possível).

No primeiro encontro com o grupo, fiz uma exposição sobre os aspectos da Filosofia Hermenêutica que deram origem à teoria da recepção: depois de uma síntese introdutória, fiz um passeio cronológico e bastante episódico, fragmentado, sobre a nossa capacidade de percepção e interpretação a partir de autores como Aristóteles, Platão, Spinoza, Baumgarten, Kant, Hegel, Schleiermacher, Dilthey, Heidegger, Husserl e Gadamer. Com a participação e intervenção dos integrantes do curso, passei a compartilhar algumas citações que me provocaram a pensar sobre esse fenômeno do teatro contemporâneo e sua relação com o público.

Enfatizei que hoje não é mais possível falar de qualquer apreciação artística sem levar em conta a recepção, o olhar de quem está observando o objeto artístico. E ponderei que aquele retrospecto na abordagem teórica sobre a recepção era para se perceber que, até pouco tempo atrás, a relação obra de arte/espectador era vista, de certo modo, unilateralmente, sob a perspectiva do autor.

Introduzi então a discussão sobre os princípios da teoria da recepção, lembrando que, desde a década de 1970, um pesquisador alemão da escola de Konstanz, chamado Hans Robert Jauss, começara a se ocupar com esse tema, sob a perspectiva do receptor (do leitor, neste caso), no seio da reforma universitária alemã.

Claro que ele tratava da literatura, enquanto estávamos falando da recepção de obras artísticas, de modo generalizado. Mas ele publicou artigos que diziam que o texto oferece informações ao leitor, que por sua vez redimensionaria a obra sob a sua perspectiva, a partir do seu horizonte de expectativa. E esse princípio pode ser também aplicado aos demais produtos artísticos. Outro pensador, contemporâneo seu, Wolfgang Iser, cunhou ainda o conceito de lacunas de textos. Grosso modo, Iser dizia: o autor constrói um texto, mas deixa nele algumas

lacunas. E Jauss vai tomar emprestado o conceito de horizonte de expectativas que é cunhado por um sociólogo, também alemão, chamado Karl Mannheim, que vai dar um passo adiante desse conceito de lacunas, ao afirmar que essa relação da obra com o leitor depende exclusivamente do horizonte do leitor. Então, o resultado da obra, para Jauss, estaria sendo produzido por quem aprecia a obra, e não por quem produziu a obra.

Após essa discussão, já acalorada àquela altura, exibi um conjunto de slides que chegou de modo desavisado, anexado à minha caixa de e-mail, dentre aqueles que nos chegam diariamente como *spam*. A autoria é associada a um artista israelense desconhecido. Sob o título *Como se forma um paradigma?*, os slides mostram uma suposta experiência científica desenvolvida com macacos, colocados numa jaula, que continha uma escada. Sobre a escada eram colocadas bananas e sempre que um dos macacos tentava pegar as bananas, um jato de água gelada era disparado sobre eles. Com o tempo os macacos iam sendo substituídos, um a um. Sempre que um novo macaco tentava pegar as bananas, era espancado pelos colegas, que não queriam receber o jato. Assim, com o tempo, todos os macacos foram substituídos e o espancamento prosseguia, mesmo por todos

aqueles que nunca tinham sido vítimas do jato. Os slides são concluídos em clima de “moral da história”, com a pergunta: por que as coisas acontecem desse modo? Ah, porque por aqui sempre foi assim.

Fiz uma associação livre, uma analogia, desse “paradigma” com o comportamento da crítica, quase sempre conhecida pelo espancamento que promove ao objeto ou ao artista que é analisado e questionei a necessidade de dar prosseguimento a este “espancamento” só porque isso sempre foi feito assim.

Seguindo, demos início à discussão do texto de Gernot Böhme (1995), que propõe, em sua obra *Ensaio para nova estética (Essays zur neuen Ästhetik)*, o conceito de atmosfera, que sempre me deixou bastante intrigado e provocado. Buscando compartilhar as ideias do filósofo contemporâneo, traduzi alguns trechos dos seus ensaios para discutir com meus alunos no curso *Estética e Recepção Teatral*, ministrado através do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia (UFBA) desde 2005<sup>2</sup>. Para introduzir o conceito, ele argumenta:

---

<sup>2</sup> Essa discussão incorpora outros textos publicados por mim e algumas informações e elaborações textuais se repetem, necessariamente, em favor da mesma discussão em diferentes contextos.

A expressão atmosfera não é, de modo algum, estranha ao discurso no âmbito da teoria estética. Ao contrário, aparece até mesmo com frequência, quase obrigatoriamente, nos discursos de abertura de vernissages, em catálogos de arte ou em escritos sobre o tema arte. Nestas situações, opta-se por um discurso sobre o poder atmosférico de uma determinada obra, sobre sua ação atmosférica e principalmente sobre seu modo de representação atmosférica. Assim, tem-se a impressão que, através do termo atmosfera, algo impreciso, de difícil expressão, pode ser descrito, o que revela apenas a sublimação, uma certa incapacidade em se descrever, de fato, aquilo que se experiencia, aquilo que se apresenta. (BÖHME, op. cit., p. 21)

Böhme, com esta descrição inicial, refere-se a certo hermetismo que os discursos sobre a arte tendem a adquirir, que no lugar de promover uma aproximação do interlocutor ao fenômeno, à experiência vivida, acaba por afastá-lo.

Ele acentua ainda que a palavra atmosfera, em contextos sobre a experiência estética, se aproximaria dos discursos políticos, quando se enfatiza, por exemplo, que o passo mais importante – e só assim as melhorias podem acontecer – é a mudança dessa atmosfera: precisamos mudar isso e aquilo, para que ocorram isso e aquilo. Seriam situações que equivalem a um encontro do qual nada se pode extrair. A astuta observação do



filósofo pode ser exemplificada ainda a partir da leitura de certas críticas feitas a um determinado espetáculo teatral, que, no lugar de descrevê-lo, enfatizam quase sempre seus “defeitos”, propondo outro espetáculo no lugar do que foi visto.

Nestas situações, então, se pode identificar “o uso vago do termo atmosfera”. Ele lembra que o uso da linguagem cotidiana, às vezes, é até mais preciso que os discursos especializados. E por isso defende que a expressão atmosfera seja “aplicada ao homem, ao espaço e à natureza”.

Böhme lembra que, também nestes casos, se descreve atmosfera com um sentido impreciso, difuso. Só que, desta vez, a atmosfera não é descrita numa relação imprecisa ao que ela se relaciona, ao que ela corresponde, ou seja, ao caráter próprio desta atmosfera. Ela de fato coloca o interlocutor em contato com a coisa em si. A partir de descrições como esta, seríamos conduzidos à utilização de um vocabulário mais abundante para caracterizá-la: falar de uma atmosfera serena, melancólica, impressionante, sublime, convidativa, erótica etc., pode colocar o interlocutor em contato com um sentimento – reforça –, mesmo partindo-se do pressuposto de que “toda atmosfera é imprecisa em relação ao seu status ontológico”.

Isso significa dizer que mesmo essa descrição conterà ainda a imprecisão e que uma descrição, onde estão implicados sujeitos e objetos, sempre parecerá nebulosa e carente de uma complementação pelo sentir. Por isso, clama por um redimensionamento, por uma rearticulação do uso do termo atmosfera e propõe que o “conceito de atmosfera enquanto conceito da Estética deve unir os diferentes usos no cotidiano aos seus diferentes caracteres”.

Discutimos em que consistiria uma nova estética, se ela seria possível e argumentamos, a partir do próprio autor, que a fórmula em três modos: 1) “A estética até então predominante é uma estética do juízo, ou seja, uma estética que não trata da experiência, ou da experiência sensitiva, como o termo designava em sua origem grega”. Essa estética, ao se ocupar mais com o julgamento, com o discurso, com a discussão, desprezaria a relação humana afetiva – com uma obra de arte, com a natureza – como acontecia nos eventos originais. Kant teria contribuído para que o julgamento, o questionamento, determinasse a aprovação ou a recusa de algo. A partir de um determinado momento histórico, a teoria estética passou a integrar também uma função social ao promover a discussão sobre a função das obras de

arte. A natureza e o sentido praticamente desaparecem das considerações estéticas, nestes casos. 2) Este lugar do julgamento passou a ser central na teoria estética, com uma predominância para o domínio linguístico e, hoje em dia, para o domínio da semiótica. Essa estética “de modo algum deixa evidente que um determinado artista, com sua obra, queira compartilhar algo com um possível observador”. A obra vista como signo que sempre a outro signo, a um determinado significado, se refere, pressupõe um sentido pré-determinado, quando, ao contrário, dever-se-ia perceber que uma obra de arte é própria, que ela é portadora de uma realidade própria. 3) Walter Benjamin e seu conceito de aura se refere a uma atmosfera da distância e da apreciação, que uma obra original proporciona. “Ele pretendia, com este conceito, fazer uma distinção entre a obra original e sua reprodução, e acreditava num desenvolvimento próprio da arte que eliminasse essa noção de aura”, o que seria possível com a expansão da reprodução através dos novos meios de comunicação. Os movimentos vanguardistas também teriam conseguido, de algum modo, através de sua produção artística, desestabilizar a predominância do culto da aura. Exemplos históricos como a ideia dos *readymades* de Duchamps, a quebra

da ilusão brechtiana (estranhamento-distanciamento) e o advento da *pop-art* seriam também bem sucedidos neste sentido. Duchamps, contraditoriamente, acabou sendo auratizado e suas obras figuram hoje em museus. De forma similar, a vanguarda também adquiriu valor de aura e passou a integrar o rol sagrado da arte. Mas, a despeito destas conseqüências talvez indesejadas, conseguiram tornar claro que “aquilo que faz da obra de arte uma obra de arte, o que ela promove, não pode se restringir apenas às propriedades originais desta obra”. Apesar destas mudanças, aura continua sendo algo indefinido.

Encerrada a discussão teórica, que contou ainda com a contribuição e argumentos dos participantes, em várias e interessantes digressões, propus que ouvíssemos os relatos descritivos da observação feita nos locais propostos. Devido à impossibilidade de alguns integrantes do curso se juntarem ao grupo, por não morarem em Salvador, entre outros motivos, eles fizeram uma observação e uma descrição à parte. E este fato gerou uma contribuição impressionante, já que foi possível perceber a intensa diferença de percepção ao mesmo fenômeno, comprovando aspectos que haviam sido discutidos teoricamente.

Nos encontros seguintes, tentamos dar conta dos aspectos relacionados aos textos de Erika Fischer Lichte e Peggy Phelan e prosseguimos em discussões de caráter mais livre acerca dos conceitos propostos, do que pensamos como deve se caracterizar um texto crítico, fazendo especulações, considerações sobre expectativas e possíveis definições de produção do trabalho final a ser publicado, ao fim das oficinas, desafio lançado pela SecultBA.

Por fim, iniciamos a discussão a partir da perspectiva do texto de Monclar Valverde e do curto texto de Edélcio Mostaço, considerando a presença das novas tecnologias nas artes e o suposto redimensionamento da nossa capacidade de percepção, da nossa sensibilidade. Ponderamos ainda como o corpo do espectador se submete contemporaneamente às distintas experiências sensitivas e sinestésicas, criando novos fluxos para o ato de fruir.

Importante notar, nestas discussões, a perspectiva que permeou todo o curso, que consistia em compreender uma suposta inversão no fenômeno da observação. Se no lugar de pensarmos que apenas o sujeito observa o objeto, fizéssemos o caminho contrário, considerando

também que somos observados por aquilo que observamos, que somos parte integrante daquilo que observamos, como nos posicionaríamos na descrição que fazemos deste fenômeno?

Fizemos, para finalizar, uma oficina a partir do texto de Patrice Pavis, *A análise dos espetáculos*, que faz uma lista de aspectos a serem considerados na produção de um texto crítico sobre teatro. Tentamos adaptar a proposta dos seus questionários para as artes visuais, para as produções audiovisuais, para a dança, para a literatura, para música, para as artes do circo, já que os textos de Pavis se restringiam à apreciação do teatro e o curso comportava “observadores” dos diferentes setores da arte.

Percebemos que, mesmo a pretexto das idiosincrasias dos diferentes produtos artísticos, muitos princípios do questionário se aplicavam de modo mais amplo. O objetivo era produzir indagações que levassem em conta quais os questionamentos que as análises dos diferentes produtos artísticos devem considerar. Desse modo, os textos produzidos após a apreciação dos distintos produtos artísticos poderiam gerar também textos diversos.

Após o encerramento desta primeira parte do curso, compareci ao último encontro do grupo com o professor Marcelo Rezende, cuja oficina discutia qual o formato que uma publicação agregando textos críticos deveria ter. Confesso que naquele instante fiquei meio apreensivo em relação aos frutos que aqueles produtivos e entusiasmados encontros de finais de semana deveriam gerar. As propostas, opiniões e anseios se diferiam muito e parecia não haver um consenso.

A boa impressão que tive do grupo, de modo geral composto por artistas e profissionais com atuação reconhecida em diferentes cidades da Bahia, ávido por discussões recheadas de bons argumentos, imprimiu um alto nível aos encontros. Comprometimento, assiduidade, interesse e empenho também foram marcas deixadas naqueles dias.

Como atenderíamos ao velho anseio de criar um veículo que pudesse escoar o pensamento sobre aquilo que observamos, capitaneados por estas ações da FUNCEB? Como preencher esta velha lacuna da ausência de reflexão crítica sobre os diferentes produtos artísticos verificada em cidades como Salvador e outras tantas como Vitória da Conquista, Ilhéus, Feira de Santana, Itabuna e Porto Seguro, só pra citar algumas?

A resposta não tardou. Recebi com um misto de surpresa, entusiasmo, orgulho e admiração o primeiro exemplar do *Cítrica*, periódico que teve quatro edições lançadas em formato impresso e num blog, que está redimensionando a forma de compartilhar com o público as impressões tão importantes para os dedicados artistas baianos ou de fora da Bahia. Assim, está manifestado e renovado o interesse pelo campo da crítica, que abre novas frentes para a consolidação em processo colaborativo com a equipe da FUNCEB.

---

**Cláudio Cajaíba** é professor da Escola de Teatro da UFBA, faz comentários semanais para o programa *Multicultura* da Rádio Educadora da Bahia.



## Referências

BÖHME, Gernot. **Essays zur neuen Ästhetik (Atmosfera – ensaios para uma nova estética)**. Suhrkamp Verlag: Frankfurt am Main, 1995.

CAJAIBA, Cláudio. Atmosfera e recepção numa experiência com o teatro na Alemanha. **Revista Sala Preta**. ECA-USP, São Paulo, nº 8, 2008.

CAJAIBA, Luiz Cláudio. **A encenação dos dramas de língua na Bahia**. 2005. Tese (Doutorado) – PPGAC/UFBA, 2005. cap.1. p.49-61, 68-74.

FISCHER-LICHTE, Erika. Performance e Cultura Performativa. **Revista de Comunicação e Linguagens**. Lisboa: Edições Cosmos, 1988.

MOSTAÇO, Edélcio. Fluxos e espacialidades no corpo do espectador. In: III CONGRESSO DA ABRACE, 3., 2006, Rio de Janeiro. **Anais**. Rio de Janeiro: ABRACE, 2006.

PAVIS, Patrice. **A análise dos espetáculos**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2005.

PHELAN, Peggy. A ontologia da performance: representação sem reprodução. **Revista de Comunicação e Linguagens**. Lisboa: Edições Cosmos, 1988.

VALVERDE, Monclar. **Estética da Comunicação**. Salvador: Quarteto Editora, 2007. p.134-171.



# Anotações sobre a crítica brasileira de cinema na internet

Cyntia Nogueira

A crise da crítica de artes nos jornais e revistas impressos brasileiros foi anunciado no mesmo momento histórico em que surgia a internet. Enquanto diversos setores da sociedade apontavam o flagrante declínio do espaço destinado à reflexão e ao debate cultural na mídia impressa, a internet reabria e reconfigurava o espaço público para o exercício da cinefilia e da crítica cinematográfica. Esse período é marcado, também, por uma intensa revisão dos discursos históricos sobre o cinema no país e sua relação com a tradição moderna.

Nos anos de 1990, a internet surge como um novo espaço de estímulo e expansão da cinefilia e da crítica cinematográfica, ocupando e, talvez, recuperando o papel e a função que as cinematecas e os cineclubes tiveram nos anos de 1960, quando estes se afirmam em todo o mundo como espaços de exibição alternativos ao

circuito comercial, mas também de guarda de filmes, produção crítica e divulgação de revistas internacionais, fundamentais para a consolidação, por exemplo, não apenas do cinema moderno como também de salas de cinema voltadas para o filme de arte.

No Brasil, a militância crítica nos meios digitais de troca e compartilhamento de informações surge no contexto da “retomada do cinema brasileiro” e será fundamental para uma renovação da crítica e da produção, através de experiências colaborativas e que se colocam como alternativas a um modelo de cinema comercial hegemônico consolidado no Brasil na última década do século XX, ao mesmo tempo em que estabelecem novas relações de poder dentro do campo cinematográfico brasileiro.

Nesse sentido, gostaria de destacar o papel de duas revistas eletrônicas, a *Contracampo* e a *Cinética*, na renovação da crítica cinematográfica brasileira a partir de meados dos anos de 1990, bem como dos editores e redatores desta última na consolidação do *Festival de Tiradentes* como um importante espaço de afirmação para novas gerações de realizadores brasileiros.

## ***Contracampo* e a reinvenção da cinefilia**

A revista eletrônica *Contracampo* surge, de acordo com um de seus redatores, Guilherme Sarmiento, “como um suporte crítico ao momento crítico”<sup>1</sup>. Criada em 1998 por um grupo de estudantes universitários, em um dos momentos mais difíceis para se produzir filmes no Brasil, a revista assume uma postura combativa em relação à crítica praticada nos periódicos brasileiros, afirmando seu caráter “independente”, o compromisso com a cinefilia e com a história do cinema brasileiro.

Segundo Inácio Araújo, crítico da *Folha de S.Paulo*: “A dívida de nosso cinema com *Contracampo* me parece considerável. Eles revisaram uma série de cineastas que, oficialmente, procurava-se manter fora da história. Eles quase tornaram obrigatória a escrita de uma história nova, e ainda provisória, do nosso cinema”<sup>2</sup>.

---

1 SARMIENTO, Guilherme. **Crítica e ressentimento**. Disponível em: <<http://www.contracampo.com.br/72/criticaeressentimento.htm>>. Acesso em: 12 jun. 2013.

2 Ver o livro comemorativo *Cinema Sem Fronteiras – 15 anos da Mostra de Cinema de Tiradentes. Reflexões sobre o Cinema Brasileiro 1998-2012*, lançado pela Universo Produções, em 2012, p.16.

Através de uma série de dossiês, artigos, entrevistas, mostras, catálogos, a revista *Contracampo* construirá um olhar renovado sobre o cinema moderno no Brasil, revisitando canônes do cinema novo, mas, sobretudo, elegendo como seus referenciais estéticos e ideológicos diretores como Rogério Sganzerla, Júlio Bressane, Andrea Tonacci, Ozualdo Candeias, Carlos Reichenbach, mais associados ao universo da produção de filmes populares da Boca do Lixo, em São Paulo, e a um ideal de independência não apenas estética, mas também ideológica e econômica que marcou o chamado cinema marginal brasileiro.

No contexto da “retomada”, o cinema marginal ressurgiu, como bem nos indica Ismail Xavier, como o “avesso dos anos 90”<sup>3</sup>. A liberdade criativa de seus diretores aponta para a necessidade não apenas de revisão dos discursos construídos ao longo da história sobre o nosso cinema, com a crítica à centralidade dos autores do cinema novo nos estudos de cinema brasileiros, mas sobretudo para a necessidade de se construir alternativas à produção

---

<sup>3</sup> O texto *O cinema marginal revisitado, ou o avesso dos anos 90*, de Ismail Xavier, foi publicado no catálogo da importante mostra *O Cinema Marginal e suas Fronteiras*. Disponível em: <[http://www.portalbrasileirodecinema.com.br/marginal/ensaios/o3\\_o3.php](http://www.portalbrasileirodecinema.com.br/marginal/ensaios/o3_o3.php)>.

oficial vinculada às leis de incentivo e atrelada ao discurso da qualidade técnica e da representação do nacional.

Editada por Ruy Gardnier e Eduardo Valente até 2006, a revista *Contracampo* dialogará com uma emergente rede de jovens e veteranos críticos que passam a trocar ideias, informações e filmes através da internet, o que se associa a um interesse pela história do cinema brasileiro, a partir do ativismo de Hernani Heffner como conservador da cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, de cursos promovidos pela Associação Cultural Tela Brasileira, à revitalização da atividade cineclubista conduzida, sobretudo por estudantes universitários, bem como ao crescimento do número de mostras e festivais em diversas capitais, em especial Rio de Janeiro e São Paulo.

### ***Cinética, Tiradentes e o cinema brasileiro contemporâneo***

A revista *Cinética* surge, em 2006, como desdobramento e dissidência de *Contracampo*. Criada por Eduardo Valente, Cléber Eduardo e Felipe Bragança, todos ex-redatores e/ou editores de *Contracampo*, reconhecida por eles como uma “escola de cinema”, a revista apresenta, em seu primeiro editorial, o objetivo de criar “um espaço de troca constante entre o esforço crítico e



o esforço de realização de imagens, considerado crucial para a “maturidade e a vivacidade do cinema, em especial no universo brasileiro, demarcado por disputas políticas e econômicas que levam as discussões a acontecer fora das obras audiovisuais e não por dentro delas”<sup>4</sup>.

Assim, ao mesmo tempo em que reivindica autonomia para a crítica e seus pressupostos éticos e estéticos em relação às conjunções políticas e econômicas do cinema brasileiro, a revista manifesta o desejo de dialogar diretamente com jovens realizadores, apontando tendências e consolidando-se como um espaço de discussão e visibilidade dessa produção. Muitos de seus críticos são também realizadores, o que, para seus editores, corrobora o compromisso da revista com a criação de uma ambiência onde novos valores possam ser cultivados.

Com uma clara intenção de intervenção no “campo artístico” do cinema brasileiro, os editores de *Cinética* encontrarão, no mesmo ano de lançamento da revista, um espaço onde esse propósito poderá se concretizar de forma mais clara. É quando Cléber Eduardo e Eduardo Valente passam a responder pela curadoria

---

4 Disponível em: <<http://www.revistacinetica.com.br/editorial01.htm>>. Acesso em: 12 jun. 2013.

de longas e curtas da *Mostra de Cinema de Tiradentes*, transformada então numa plataforma privilegiada da revista para estreitamento de laços entre seus críticos e jovens realizadores, sobretudo a partir da criação da *Mostra Aurora*, em 2008.

Com foco nos primeiros filmes de estreantes no formato longa-metragem, a mostra contará com um Júri da Crítica e um Júri Jovem, que, ao longo dos anos seguintes, premiará, seguidamente, nomes que integram uma geração de cineastas revelados através de *Tiradentes* e da cobertura sistemática da revista *Cinética* e de outras publicações que compartilham valores integrantes dessa “nova crítica”, tendo a mostra se consolidado como um espaço de encontros e trocas de uma nova geração de críticos e realizadores.

Na virada da década de 2010, quando os balanços se impõem, há uma certa percepção de que esses filmes e essa nova crítica não poderiam mais ser ignorados, bem como seus modos de produção e circulação, seus posicionamentos éticos, estéticos e políticos.

É o que reivindicam, por exemplo, publicações que buscam leituras mais abrangentes do período, a exemplo do livro *Cinema de garagem – um inventário afetivo*

sobre o jovem cinema brasileiro do século XXI<sup>5</sup>, lançado por Dellani Lima e Marcelo Ikeda durante a *Mostra de Tiradentes* de 2011, e o ensaio *Por um cinema pós-industrial – notas para um debate*<sup>6</sup>, publicado por Cêzar Migliorin, em *Cinética*, logo em seguida, também como um reflexo das discussões realizadas durante o festival mineiro.

No livro de Dellani e Ikeda, os autores se propõem a fazer um mapeamento da “produção independente audiovisual brasileira da última década”, com a valorização de coletivos estruturados em redes e constituídos por práticas consideradas opostas ao *mainstream*, possibilitadas pelas tecnologias digitais e suas características democratizantes, abertas à participação, à troca de informações, afetos e interesses comuns, enfim, à flexibilização das relações de produção e difusão que, defendem, levariam a um novo tipo de cinefilia, à desestabilização das relações centro-periferia e ao contato de um jovem cinema brasileiro com os emergentes diretores do cinema contemporâneo mundial.

---

5 Produzido de forma independente, o livro foi lançado em janeiro de 2011, durante a *Mostra de Cinema de Tiradentes*, evento realizado pela Universo Produções.

6 Disponível em: <<http://www.revistacinetica.com.br/cinemaposindustrial.htm>>. Acesso em: 12 jun. 2013.

Os autores defendem, assim, um sentido de independência e liberdade associado às novas tecnologias, com a afirmação de um ideal comunitário de cinema feito na garagem de casa por “uma geração que pensa, cresce, filma e vive juntos”, e que seria capaz de fazer surgir novos paradigmas que reflitam uma “insatisfação com um modo de produção do cinema brasileiro com as leis de incentivo e os editais públicos, obsoletos diante das transformações dos novos tempos e da necessidade de jovens realizadores emergentes”<sup>7</sup>.

Uma perspectiva semelhante pode ser identificada no ensaio de César Migliorin, em que este defende a existência de um cinema pós-industrial que se caracterizaria por um “novo cenário de abundância dos meios” marcado pela produção colaborativa em que “grupos e coletivos substituem as produtoras hierarquizadas, com pouca ou nenhuma separação entre os que pensam e os que executam”, com o surgimento de filmes que refletem “novas organizações do trabalho já distantes do modelo industrial”.

---

<sup>7</sup> IKEDA, Marcelo; LIMA, Dellani. **Cinema de garagem**: panorama da produção brasileira independente do novo século. Rio de Janeiro: WSET Multimídia, 2012. p.77, 78 e 156.

Nos dois textos, alguns aspectos chamam atenção no que se refere à relação estabelecida entre novas tecnologias e um certo ideal de liberdade e independência por parte da crítica realizada na internet e de um cinema brasileiro contemporâneo que se organizaria em torno das facilidades promovidas pelos meios digitais.

A ênfase no caráter horizontal e não-totalizável da produção e difusão de informação na rede, assim como a ideia de que a internet concretizaria um ideal comunitário marcado pela partilha de informações, arquivos, ideais e afetos foram largamente defendidas por pensadores como Pierre Lévy e Howard Rheingold, através da divulgação, respectivamente, dos conceitos de “inteligência coletiva” e “comunidade virtual”.

No entanto, como chama atenção Simone Pereira de Sá<sup>8</sup>, muitos teóricos vêm se dedicando à crítica de uma visão considerada utópica que marca a emergência da cultura dos computadores no contexto da contracultura no final dos anos 1960 – sintetizada por movimentos tecnovisionários, que viam a revolução tecnológica como agente de

---

8 SÁ, Simone Pereira de. **Utopias comunais em rede**: discutindo a noção de comunidade virtual. Trabalho apresentado ao GT de Comunicação e Sociabilidade. Brasília: X Compos, 2001.

transformações sociais, a exemplo do *Computer power to the people* – e cujas ressonâncias podem ser observadas nos primeiros estudos acadêmicos que procuram dar conta das relações sociais no ciberespaço.

Nesse sentido, é importante ressaltar que, se a aplicação aos fenômenos da internet, da ideia de “comunidade”, entendida como comunhão, como defende Nessim Watson<sup>9</sup>, permite pensar em novos modelos de representação democrática, isso não exclui relações de poder e, em especial, no caso da crítica brasileira, disputas por legitimidade e autoridade cultural, bem como por espaços de representação e poder de influência, dentro do campo cinematográfico brasileiro.

Sob essa perspectiva, podemos entender melhor, por exemplo, as disputas que levarão às rupturas internas dentro da revista *Contracampo* e à criação de *Cinética*, bem como de sua relação com uma *cena* do cinema brasileiro contemporâneo através de *Tiradentes*.

---

<sup>9</sup> WATSON, Nessim. Why do we argue about virtual community: a case study of the Phish. Net Fan Community. IN: JONES, Steven G. Virtual Culture. Identity & Communication in Cybersociety. London: Thousand Oaks, New Delhi: Sage Pub, 1997.

Constituída inicialmente por um grupo de cinéfilos “suficientemente interessados” para levar adiante o projeto de uma revista de cinema, que surge de modo espontâneo, sem regras, formato ou funções definidas, *Contra-campo* aos poucos estabelece uma rotina de produção, com pautas e edições mensais, cobertura sistemática de mostras, festivais e filmes em cartaz, chegando a contar com a colaboração de mais de 20 redatores. Com o crescimento da revista, surge, em diversos momentos, a necessidade entre seus membros fundadores de rediscutir seus objetivos, assim como graus de comprometimento, papéis e hierarquias.

A resistência da *Contra-campo* à sua institucionalização e a defesa de seu caráter “independente”, distante das disputas no meio cinematográfico, criará com o tempo um certo isolamento da revista, que se colocará distante dos embates promovidos pela “nova crítica” em sua afirmação de um cinema brasileiro contemporâneo, restando a esta um papel de resistência. A revista, após diversas mudanças em seu corpo editorial e de redatores, redução significativa de sua atuação e com poucos críticos de sua formação original, chegou recentemente à edição número 100, mais uma vez rediscutindo o papel e a função da crítica.

*Cinética*, embora surja de forma já bastante estruturada e tendo seus editores acumulado um capital político e cultural seja através de *Contracampo* ou da atuação acadêmica ou em veículos de imprensa, também enfrentará, ao longo de seu ativismo crítico, crises de identidade que refletem o crescimento da revista e a ampliação de seu poder de representação e influência no meio cinematográfico.

Nesse sentido, é bastante revelador o editorial com o título *Adeus à nova crítica*<sup>10</sup>, publicado em janeiro de 2009, quando, após três edições do *Prêmio Jairo Ferreira* da crítica independente, organizado pelas revistas *Cinética*, *Contracampo*, *Cinequanon*, *Paisá* e *Teorema*, as duas últimas impressas, os editores de *Cinética* decretam que “a nova crítica, a jovem crítica e a crítica independente estão mortas”, o que creditam uma demanda de diferenciação das redações, que vivem um “processo de crise e autorreflexão”. É o momento, também, em que dois de seus editores fundadores estreiam com filmes de longa-metragem na *Mostra de Tiradentes*.

---

10 O editorial é assinado por Cléber Eduardo, Eduardo Valente e Leonardo Mecchi. Ver: <<http://www.revistacinetica.com.br/editorial30.htm>>.



A necessidade de combater uma suposta homogeneidade dessa “nova crítica”, entretanto, surge logo após a primeira edição da mostra em que seus editores atuam como curadores, como reação a um artigo do crítico Luiz Zanin Oricchio, do *Estado de São Paulo*. Após observar a presença maior, em *Tiradentes*, de “filmes de risco” e de críticos de uma geração surgida em sites e revistas eletrônicas, constata: “São eles que dão as cartas hoje em *Tiradentes*”<sup>11</sup>.

É claro que o que está por trás dessa discussão é a própria construção da legitimidade e autoridade cultural da revista e da “nova crítica” frente a uma mudança de perfil da mostra que levará, em alguns anos, ao surgimento do que Dellani e Ikeda caracterizam como uma nova *cena*: “Os fundadores da revista *Cinética*, representantes da ‘nova crítica’, começaram a despertar suas atenções para a ‘nova cena’. Esse movimento provocou, em pouco tempo, um boom dessa nova cena”<sup>12</sup>.

---

11 Ver <<http://blogs.estadao.com.br/luiz-zanin/2007/01/>>. Acesso em: 12 jun. 2013.

12 IKEDA, Marcelo; LIMA, Dellani. **Cinema de garagem**: panorama da produção brasileira independente do novo século. Rio de Janeiro: WSET Multimídia, 2012. p.157.

A necessidade de defender as diferenças dentro dessa “nova crítica” e entre os críticos da revista *Cinética* será fundamental para combater ali e aqui suspeitas em relação ao caráter “independente” dessa cena – acusada por vezes de ‘permuta de legitimações’<sup>13</sup>. Nesse sentido, no editorial *Criticar e ser criticado*, publicado em 2010, seus editores sentem a necessidade de defender um “cinema brasileiro contemporâneo” que surge fora do circuito comercial, mas também a independência do juízo crítico de seus redatores:

“Como boa parte dos festivais cobertos pela *Cinética* não ganha atenção maior de outras revistas de crítica de cinema no Brasil (por opção delas mesmas muitas vezes, dos festivais em outras), a revista acaba se tornando, em vez de terreno de um contato possível entre vários, quase uma instância legitimadora por W.O. (...) Por isso mesmo é importante reafirmar o (que deveria ser) óbvio: nossa relação crítica vem a partir dos filmes, e responde não a este ou àquele projeto, mas ao próprio cinema”<sup>14</sup>.

---

13 MATTOS, Carlos Alberto. Menos silêncio, por favor. Ver: <<http://oglobo.globo.com/blogs/prosa/posts/2011/03/19/menos-silencio-por-favor-369676.asp>>.

14 Editorial assinado por Eduardo Valente e Fábio Andrade. Ver: <<http://www.revistacinetica.com.br/editorial38.htm>>.

## **Crítica, independência e novas tecnologias**

Parece relevante, nesse sentido, compreender não apenas as estratégias e mecanismos de legitimação dessa “nova crítica”, mas também como esta dialoga com o meio cinematográfico e com tradições e práticas já consolidadas culturalmente, bem como as relações de ruptura e continuidade estabelecidas com a tradição moderna no Brasil.

Se é verdade que a emergência da internet vem possibilitando que novos sujeitos possam conquistar representatividade dentro de uma esfera cultural dominada até bem pouco tempo pela mídia impressa, com suas implicações mercadológicas, relações de poder e hierarquias culturais já institucionalizadas, a crítica na internet precisará buscar seus próprios mecanismos de legitimação. Afinal, como se constituir numa voz autorizada para uma comunidade de leitores num espaço em que, a princípio, qualquer pessoa pode se tornar um crítico?

Nesse sentido, importante destacar que *Contracampo* e *Cinética* dificilmente poderiam se consolidar com o mesmo poder de influência fora do eixo cultural Rio-São Paulo, já que ambas dialogam diretamente com um circuito alternativo de exibição vigoroso, com a ativida-

de de cinematecas e espaços tradicionais de formação no campo de cinema e audiovisual, para além do desejo de influir diretamente no campo cinematográfico brasileiro, com atuação efetiva de seus membros na realização e curadoria de mostras, cursos de cinema, cobertura sistemática dos grandes festivais, participação ativa nos debates sobre cinema brasileiro.

Da mesma forma, o diálogo estabelecido por essas revistas com blogs e críticos de outros estados, bem como a emergência de novos coletivos de crítica e produção em capitais como Recife, Fortaleza e Belo Horizonte dificilmente podem ser pensadas sem considerar a importância, nos últimos anos, da expansão e consolidação, em todo o país, de espaços de formação e de produção audiovisual, livres ou acadêmicos, e a expressiva ampliação e descentralização das políticas públicas de apoio a filmes de baixo orçamento, mostras, festivais e cineclubes.

Paradoxalmente, se o fortalecimento do campo cinematográfico brasileiro, associado a uma revolução tecnológica semelhante àquela que possibilitou a emergência do cinema moderno nos anos de 1960 no Brasil e no mundo, está por trás de uma reivindicação cada vez maior de autonomia para a crítica e a para a produção

independentes no Brasil, não há perspectivas muito claras de enfrentamento de desafios históricos que possibilitem a sustentabilidade dessa produção e sua efetiva autonomia.

Nesse sentido, o conceito de cinema independente que vemos ressurgir através dessas revistas e coletivos de produção recupera uma concepção consolidada, como aponta Luís Alberto Rocha Melo, a partir do cinema novo, de recusa às regras do mercado e afirmação da autoria. Essa perspectiva, de acordo com o autor, rompe com o entedimento predominante até então do termo “independente”, como disputa pelo mercado em contraposição às cinematografias e aos modelos hegemônicos de produção, distribuição e exibição de filmes<sup>15</sup>.

Sob essa perspectiva, é interessante observar como as batalhas críticas estabelecidas, nos anos de 1950, pelos “jovens turcos” da revista *Cahiers do Cinema*, na França, em defesa do cinema de autor e contra o “cinema de qualidade francês”, abrirá espaço, dentro da indús-

---

15 MELO. Luís Alberto de Rocha. "Cinema independente: produção, distribuição e exibição no Rio de Janeiro (1948-1954)". Tese de doutorado defendida pela Universidade Federal Fluminense – UFF. Niterói, RJ, 2011.

tria, para os filmes da *nouvelle vague*. Da mesma forma, ao assumir a “batalha do moderno”, tomando para si a tarefa de mapear e interpretar a produção de jovens cineastas que surgem em todo o mundo, a revista estará criando, como observa Antoine de Baecque<sup>16</sup>, não apenas um “novo espectador”, mas, também, um circuito internacional para difusão dessa produção, que tem como plataforma a atuação de uma “nova crítica” e de instituições como as cinematecas e os cineclubes, ou seja, um circuito alternativo de exibição que mais tarde será institucionalizado como um circuito comercial de salas de arte.

No caso brasileiro, o cinema novo também pode ser compreendido como fruto de batalhas críticas empreendidas por seus críticos-cineastas, através de publicações alternativas ligadas a cineclubes, cinematecas e também na imprensa. No entanto, esse esforço resultará no financiamento de filmes pelo Estado.

Atualmente, tendo em vista a definição dada pelo Estado brasileiro ao conceito de produção audiovisual independente, ou seja, aquela produzida sem vínculo com emis-

---

16 BAECQUE. Antoine de. “Cinefilia”. Tradução André Telles. Cosac Naify, São Paulo: 2011.

soras de televisão, e tendo em vista a radical hegemonia das *majors* e da Globo Filmes no mercado cinematográfico brasileiro, completamente financiado pelo Estado, a rigor, seria possível afirmar, como sintetiza o cineasta e editor do boletim informativo *FilmeB*, Paulo Sérgio Almeida, citado por Melo, que quase toda a produção brasileira pode ser considerada independente. Ou que, como afirma o pesquisador, o “volume de filmes brasileiros que se enquadram na situação de invisibilidade cresce a cada ano”.

Dessa forma, não há dúvidas de que a crítica produzida pelas revistas eletrônicas e em espaços de mediação pública como a *Mostra de Tiradentes*, a *Mostra do Filme Livre*, o *Festival de Cinema Universitário*, entre muitos outros, que se consolidam em diálogo com um circuito universitário cada vez maior, constrói um espaço de visibilidade e legitimação para si própria e para um conjunto de filmes que trazem afinidades estéticas, políticas e de modo de produção.

No entanto, se é verdade, como afirma Hernani Heffner, que os filmes dessas novas gerações já não trazem vínculos com o projeto fundador do Brasil moderno de cunho desenvolvimentista, ligada à construção de uma

identidade nacional nos países de periferia, e o país “deixou de ser signo contruído metaforicamente”<sup>17</sup>, os dilemas da “nova crítica” em sua busca por autonomia ou, em seu desejo de se tornar “um terrento de um contato possível entre vários”, em vez de “uma instância de legitimação por W.O” parece encontrar, ainda, ressonâncias em velhos fantasmas que insistem em assombrar o cinema brasileiro.

---

**Cyntia Nogueira** é professora do curso de Cinema e Audiovisual da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB). Tem atuado principalmente com o tema história e crítica do cinema brasileiro.

---

<sup>17</sup> HEFNER, Hernani. Em busca do futuro. Veredas cinematográficas brasileiras. Ver: <<http://www.revistacinetica.com.br/embuscadofuturo.htm>>.





# Crítica teatral: a quem se destina?

Luiz Fernando Ramos

A crítica de teatro, como qualquer crítica de arte, enfrenta o desafio de propor uma valorização das obras, positiva ou negativa, que vá além dos interesses mercantis ou pessoais dos agentes nela envolvidos, e alcance uma universalidade que abarque seus públicos potenciais e dialogue com os pressupostos estéticos dos seus criadores.

Isto significa produzir uma mensagem com dois destinatários básicos:

O leitor, a quem cabe situar histórica e esteticamente aquela produção, sempre supondo que ele não é um especialista, e que com essas informações poderá ampliar seu repertório para uma eventual fruição pessoal da obra.

Os artistas responsáveis, a quem se deve sinalizar os parâmetros da leitura realizada a fim de esclarecer os critérios da avaliação proposta. Esta operação pressupõe indicar em que sistema estético a obra foi percebida e que variações originais foram ou não notadas naquela proposição singular.

É evidente que essas percepções, tanto as que se endereçam ao público leitor como as que buscam alcançar os criadores, variarão conforme o crítico que as realiza, já que, principalmente na arte contemporânea, muitos são os olhares possíveis, tantos mais quanto mais abertas forem as obras.

É claro também que essa variação será maior na análise de obras mais inventivas e quase inexistente quando a obra convergir para convenções estáveis. Gêneros como circo, ópera ou a telenovela, para citar exemplos de formas espetaculares ou dramáticas que estão há muito consolidadas, e em que a margem de invenção possível é menor, propiciarão menos divergências do que espetáculos cujo enquadramento em tradições anteriores seja menos pacífico.

Em todos os casos, além desses diálogos, há que se aferir também o desempenho dos atuantes naquela sessão específica que foi contemplada e que merecerá análise. Como artes efêmeras, que são concretizadas em tempo real à fruição e se completam a cada vez, ou a cada nova repetição, o teatro, a dança e a performance exigem sempre aferir os seus modos variáveis de efetivação.

Mas a percepção desta singularidade, a sessão de uma determinada noite, não deve desconsiderar o abstrato conjunto de todas as sessões, que configurarão a carreira daquela obra, e que, de algum modo, constituirão a matéria a ser transmitida aos leitores futuros, fixando afinal o que foi aquele espetáculo já não na perspectiva singular de uma única apresentação, mas no conjunto de todas as suas potenciais apresentações.

É esse sentido genérico da obra espetacular, a soma potencial de todas as suas edições, que coloca a tarefa mais desafiante para o crítico e determina o seu terceiro destinatário quando escreve um comentário. Este terceiro endereço, pode-se sintetizar, seria a própria história do teatro, a quem cabe informar para que se cristalize, de fato, o que aconteceu ali, de que fenômeno se tratou, e de como pode ser considerado diante de tradições anteriores ou enquanto antecipação de criações futuras. Nesse caso, interessam menos as contingências de uma noite, como erros na mudança de cenários ou improvisos inesperados, do que uma percepção mais abrangente, que tente captar as essências últimas daquela obra, o que ela é, ou foi, de fato, e que a caracterizaria especialmente diante de outras obras de seu encenador e das criações de seu próprio tempo.

Evidente que esse esforço de sistematização aplaina muitos aspectos implícitos na avaliação de um espetáculo, tais como as pulsões subjetivas de artistas e espectadores, os preconceitos atávicos a cada fruidor e tantas outras idiosincrasias que influem numa avaliação. O que se tentou é estabelecer um norte claro ao ato de escrever uma crítica, identificando idealmente estes três destinatários: o público leitor, os artistas e a história do espetáculo.

### **Uma oficina de crítica teatral**

Essas premissas apresentadas acima, que ensaiam uma pequena e incipiente teoria da crítica de teatro contemporânea, foram desenvolvidas graças à experiência que tive em 2013, ao aceitar convite da Fundação Cultural do Estado da Bahia (FUNCEB) para desenvolver, com um grupo de artistas, pesquisadores e críticos baianos, uma oficina de crítica teatral. Diante do tema originalmente por mim proposto – “A crítica de teatro no Brasil – história, expoentes e práticas contemporâneas” –, extrapolei, com a colaboração de todos, para uma reflexão de cunho mais filosófico e que expressa percepções intuitivas advindas da prática profissional como crítico.

A oficina desenvolveu-se, em uma primeira fase, com uma preparação à distância, que implicou numa série de tarefas designadas para os inscritos, que previam leituras de alguns textos pré-selecionados. Cada inscrito deveria ter lido pelo menos três dos textos apontados antes da oficina. A intenção dessa demanda era criar uma base teórica comum antes da fase presencial, e garantir melhor aproveitamento e participação nas duas aulas expositivas, ocorridas nos dias 30 de novembro e 1º de dezembro de 2013. Recomendou-se, ainda, que os alunos preparassem uma breve exposição de um dos três textos que selecionassem. Foi também recomendado que os inscritos fizessem, de antemão, uma crítica de espetáculo, entre os apresentados à época em Salvador. Estas críticas deveriam ter sido enviadas ao ministrante a tempo de ele lê-las antes do encontro presencial, o que acabou não acontecendo por razões práticas, mas não prejudicou o resultado final.

Na fase presencial, de oito horas distribuídas em dois dias de trabalho, ocorreram exposições sobre a temática previamente definida, debates sobre alguns dos textos afins eleitos de comum acordo, e leitura e avaliação de críticas previamente preparadas e escritas durante a ocorrência da oficina.

O programa, apresentado intensivamente pelo expositor em cada um dos dois encontros, antes dos debates e avaliações de críticas, procurou oferecer uma introdução teórico-prática à crítica de teatro, com foco nas teorias modernas da arte e da crítica de arte, e com um recorte específico na crítica de teatro no Brasil, tomada desde o início do século 20 até o presente. O ponto de partida concreto foi a ideia de “padrão de valor”, de David Hume, e a noção de crítica de arte, tomada desde meados do século 18, com a crítica de Denis Diderot nos salões parisienses, até a proposição kantiana para o juízo de valor estético, exposta na *Crítica da capacidade de julgar*.

Constou do programa, também, uma breve história da crítica de teatro no Brasil, com destaque para a crônica teatral no início do século no Rio de Janeiro, e a crítica de Alcântara Machado, na década de 1920, em São Paulo. Assim foram destacadas a “crítica cúmplice” de Décio de Almeida Prado dos anos 1940 a 1960, e as críticas de viés marxista de Paulo Francis e Anatol Rosenfeld, ou de forte apelo nacionalista, de Sábato Magaldi. Parâmetros e desafios do exercício crítico hoje, na cena contemporânea, foram apresentados a partir da minha experiência pessoal, de mais de quatro anos, como crítico de teatro da *Folha de S.Paulo*.

Apresentou-se assim um panorama da crítica de teatro hoje, à luz da crítica de arte de uma maneira geral, e exemplificado com críticos de teatro brasileiros relevantes de diversos períodos e minha própria bagagem acumulada. Além de oferecer uma base teórica para se pensar e se fazer crítica de teatro, tentou-se suscitar a prontidão dos participantes para o exercício crítico na oficina prática. Sendo um curso de curta duração, esperou-se, idealmente, permitir que cada participante se exercitasse em pelo menos uma crítica e que o grupo participante desenvolvesse as habilidades argumentativas para compartilhar, na discussão em torno de obras específicas, um repertório comum de parâmetros críticos.

Os mais de 20 participantes puderam participar de acalorados debates e algumas críticas primorosas foram escritas e compartilhadas. Eu diria mesmo que alguns talentos potenciais para o exercício profissional da crítica foram revelados, o que de algum modo se confirmou com a criação e primeiras edições da revista *Cítrica*. Mas, além de alcançar de sobra os objetivos programáticos, a oficina teve o dom de despertar em mim uma reflexão produtiva sobre o “ser crítico de teatro” e sobre a responsabilidade social e cultural que esta função gera. Ao pensar os destinatários de minha



crítica e estabelecer estes três alvos preferenciais, penso estar apenas iniciando uma teorização em um trabalho em processo, sujeito à “contribuição milionária de todos os erros”, como diria Oswald de Andrade, e de todos os acertos futuros.

---

**Luiz Fernando Ramos** é professor Associado da Universidade de São Paulo. Pesquisador do CNPq. Crítico de Teatro da *Folha de S.Paulo* desde 2008.

## Referências

AGAMBEN, Giorgio. O que é o contemporâneo. In: **O que é o contemporâneo e outros ensaios**. Chapecó: Unichapecó, 2010. p.55-73.

BERNSTEIN, Ana. Consolidação. In: **A crítica cúmplice: Décio de Almeida Prado e a formação do teatro brasileiro moderno**. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2005. P.91-122.

CICERO, Antônio. A época da crítica: Kant, Greenberg e o modernismo. In: **Finalidades sem Fim**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005. p.174-208.

HUME, David. The standard of taste. In: **Essays: Moral, political and literary**. Indianápolis: Liberty Classic, 1985. p.226-249.

LARA, Cecília de. Antônio Alcântara Machado: uma face-ta do cronista: a crônica de espetáculos. In: **A crônica: o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil**. Campinas & Rio de Janeiro: Editora da Unicamp e Fundação Casa de Rui Barbosa, 1992. p. 345-353.

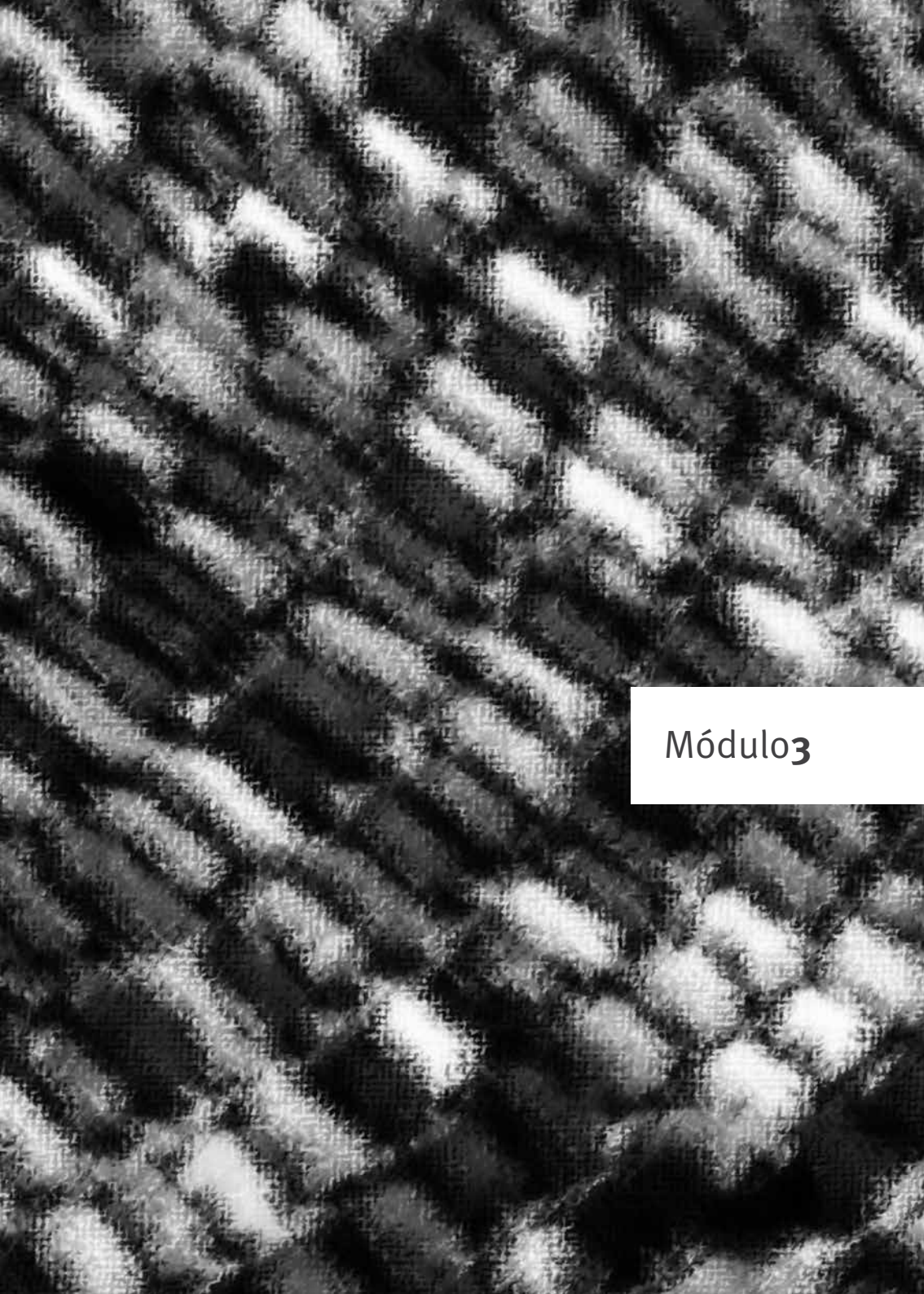
MOURA, George. **Paulo Francis: o soldado fanfarrão**, Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 1996.

OSORIO, Luiz Camillo. **Razões da Crítica**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005.

O'TOOLE, Fintan. What are critics for?. In: **The Economist**. London, 1996. p.91-92.

ROSENFELD, Anatol. Sobre espetáculos: 1963-1973. In: **Prismas do Teatro**. São Paulo e Campinas: Perspectiva, Edusp e Editora da Unicamp, 1993. p.136-235.

SUSSEKIND, Flora. Crítica a vapor: notas sobre a crônica teatral brasileira da virada do século. In: **A crônica: o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil**. Campinas & Rio de Janeiro: Editora da Unicamp e Fundação Casa de Rui Barbosa, 1992, p.355-404.



Módulo3



# Reflexões sobre corvos, relógios e bois esquartejados

Carleone Filho

A crítica de artes nunca foi o objeto do meu desejo, entretanto, talvez por sê-la inerente ao ser humano, sempre senti um inquieto prazer em criticar. Quando criança era algo instintivo, meio cavernal. Não tinha noções teóricas clássicas que confirmassem minhas sensíveis observações acerca do que vi, ouvi ou senti. Tinha, porém, as minhas próprias teorias. Sabia muito sobre o que viria a ser o belo, o feio e, principalmente, o belo-feio, tal qual o boi esquartejado e antiestético de Rembrandt, o qual admirei na infância, nas réplicas trazidas em revistas às paredes de casa por meu saudoso pai, funcionário do Consulado da Holanda.

Rembrandt foi, de certo, o artista a influenciar de forma mais profunda os meus primeiros anos. Naqueles tempos lia admirado as *Crônicas da Holanda*, publicações que chegavam ao Consulado repletas de gravuras dos grandes mestres da pintura europeia. Aguardava

ansioso as edições, em especial as que continham os tons pastéis, sombras e luzes tão salutares na obra do pintor. Cresci em meio às suas cores, vez ou outra me aventurando a criar cópias nas páginas dos meus cadernos de desenho. Entretanto, gostava mesmo era de observar, de ver as formas, entender e sonhar com movimentos... Em especial de escrever sobre o que vi, dando um novo “sabor” à vida das telas.

Entender as obras que via era, certamente, minha maior inquietação. A busca por compreensão muitas vezes tirava-me o sono ou me fazia adormecer, pensando de forma ainda anímica nos muitos porquês que envolviam a criação artística. Fora assim... Por muito tempo segui criando respostas simples para a arte que pulsava no meu mundo e tudo que sinestesticamente me envolvia.

O tempo, entretanto, segue incessantemente e traz, de certo, novas fases e concepções. Assim, na adolescência surge-me o gosto pelo estranhamento e a rebeldia, trazido à tona especialmente nas aulas de literatura e arte. A inquietação comum à juventude explode entre as horas distorcidas por Salvador Dali e os instantes usurpados pelo cotidiano escolar. Um período de grandes transformações e intensas paixões pela arte, do qual guardo

como forte lembrança a reação espantada de um velho professor de literatura diante do texto por mim escrito, no qual vejo em simbiose o meu corpo em crescimento e a estranha forma do Abaporu, de Tarsila do Amaral. Ainda hoje penso que, apesar da nota máxima recebida, as “vistas daquela retina tão fatigadas” não conseguiram entender a máxima do que eu disse em minha forma particular de crítica.

Mas, o que seria para mim, naqueles tempos distantes, a crítica de arte ? Aos olhos de um estudante mediano, qual seria o seu verdadeiro conceito? Certamente, o tratamento da informação e a sistematização do conhecimento artístico, apresentados automaticamente em aulas de literatura e educação artística, serviam pouco e nada acrescentavam às minhas definições. Afinal, não me importavam apenas os “quês”. Preocupava-me com os “comos” flutuantes, os “porquês” sinestésicos e os “ondes” mais distantes.

Deixemos, porém, de lado antigas recordações e as reflexões quase senis... Certamente, o hoje traz consigo uma carga efetiva do nosso passado e um conhecimento não mais instintivo; e sim pautado em conceitos e vivências diárias, somadas aos acúmulos e acúmulos



do nosso aprendizado. Uma certeza que se por um lado traz consistência ao que atualmente expresso sobre a arte, por outro me prende ao solo da cruel realidade do hoje. Solo esse onde, por mais que tente, não sinto ao pisar a firmeza e a coragem que aquele velho olhar basicamente instintivo dava-me diante de telas, ou de qualquer expressão artística sobre a qual livremente me aventurava a escrever.

O instinto era a minha motriz. A força que me fazia girar em um vórtice intenso e enxergar planos que certamente não poderiam ser vistos presos à crítica da razão e suas teorias. Era ele quem me fazia, enquanto observador quase irracional, criar e recriar textos sobre obras que momentaneamente surgiam diante dos meus sentidos. Hoje, certamente, não consigo afirmar quando a faculdade do instinto foi cedendo lugar às formas convencionais acadêmicas. Talvez as “luzes” do conhecimento tenham sido acesas no período universitário, quando, mais por obrigações do que por vontade, fui condicionado a abraçá-lo.

É certo: “aprendi” a apreciar as teorias e busco, em suas fontes, bases para as críticas que faço sobre a arte. Passei condicionalmente a acreditar ser a procura

pelo conhecimento, assim como o instinto, algo inerente a todos. Hoje sinto que estou mais firme, porém, menos criativo em minhas colocações. É o que penso. Mas, creio que aquele professor de literatura que renasceu em lembranças da minha época de estudos, daria nesses tempos atuais menores créditos àquele texto crítico por mim escrito.

Mas, como disse: A crítica de artes nunca foi o objeto do meu desejo, mesmo sabendo ter sido este mesmo desejo o maior responsável por despertar em mim a vontade, ou mesmo a necessidade, de ingressar no // *Seminário Baiano de Crítica de Artes* e, posteriormente, na *Oficina de Qualificação em Crítica de Artes*, oferecida pela FUNCEB em 2012. As atividades foram momentos ímpares e deixaram um “querer mais” enraizado, principalmente pelo conteúdo apresentado e as dinâmicas de condução dos trabalhos. Os quais, de certa forma, me fizeram reavaliar profundamente, sem obter resultados precisos, os meus conceitos.

Sinto atualmente uma grande falta do período em que observava as fotos de Rembrandt entre páginas de revistas. Vejo com saudade o tempo quando havia espaço à liberdade do ver e a pureza do olhar se refletia entre as

folhas do caderno de escola. Lamento não mais poder correr sozinho por entre os trigais, onde caminhava em busca de conselhos passados por um Van Gogh aparentemente entristecido e ainda preso a um autorretrato.

Acredito que continuarei a escrever críticas, afinal, por mais que busque assumir o comando, não sou o senhor dos meus desejos. Na realidade, os sentidos não me permitem visualizar claramente objetos e a arte por sua vez continua a aguçar-me, trazendo inúmeras dúvidas e principalmente a imensa certeza de que um dia há de vir a liberdade e os corvos de Van Gogh voarão livres pelo campo. Um dia, certamente, não haverá pregos ou molduras. Será o dia da pintura livre, da utopia da arte como modelo.

---

**Carleone Filho** é artista plástico, escritor, professor graduado em Língua e Literatura Portuguesa e diretor de teatro. Morador de Porto Seguro é conselheiro de Cultura do município, atuando como representante da Secretaria Municipal de Educação, órgão em que exerce a função de Coordenador das Escolas do Campo.

# O tempo é ontem é hoje é amanhã

Thiara Filippo

## Considerações Iniciais

Cada crítico, ao tecer sua crítica, expõe (ainda que oculte ou camufle) suas escolhas conceituais, sua visão sobre o que é arte e sobre quais pressupostos alicerçam a sua teoria e o seu discurso. O que torna o universo da crítica um terreno *irregular*, formado por múltiplas vozes e diferentes tons. Embora eu aprecie diversos modos de se fazer crítica, só me sinto capaz de utilizar um: aquele com o qual eu *rasuro* a experiência do outro texto com a carga emocional de minhas próprias experiências.

Isso poderia fazer com que qualquer obra de arte, seja um poema, uma canção ou uma pintura, de que me apropriado para escrever uma crítica passasse a ter um sentido tão particular que impedisse essa crítica de estabelecer uma comunicação mais ampla com o outro, o seu leitor. É um risco.

Por outro lado, e ao mesmo tempo, considero mais confortável submeter uma obra a uma apreciação particular e limitada e falível, confessando a limitação de minhas ideias e gostos e a falibilidade de meus conhecimentos, do que me arvorar a ditar uma palavra final. É uma liberdade.

Esse espaço de risco e de liberdade que venho tentando ocupar vem sendo construído lentamente e o *Programa de Incentivo à Crítica de Artes*, seja através das oficinas ministradas pelos professores Luiz Cláudio Cajaíba, Cyntia Nogueira, Luiz Fernando Ramos e Marcelo Rezende, seja através da publicação do periódico *Cítrica*, ofereceu as bases necessárias para sedimentar esse lugar.

As especulações de Luiz Cláudio Cajaíba em torno dos princípios teóricos da estética da recepção, de Cyntia Nogueira sobre o papel e a função da crítica, assim como as orientações de Luiz Fernando Ramos e de Marcelo Rezende sobre o exercício da crítica foram muito importantes nessa trajetória. *Cítrica* foi como o desenlace final: um exercício de aprender fazendo, conversando com os colegas do curso, recebendo orientações da equipe de produção, buscando ajustar a linguagem da crítica ao seu receptor.

É em meio a tudo isso que passo a tecer esse novo texto, que é um pouco sobre o livro de poemas *Kalunga*, de Lande Onawale, e outro tanto sobre as minhas impressões, os meus pensamentos, ou melhor, sobre o que a leitura do livro despertou em mim.

### **As Temporalidades Poéticas de *Kalunga*, de Lande Onawale**

Há certos livros que a gente lê bem devagar, aos poucos, temendo que eles acabem logo. Há outros que a gente lê com pressa, curiosos com o que vai acontecer no final. Talvez alguns livros ditem o ritmo com o qual querem ser lidos. Alguns adiantam o tempo, outros trazem o passado para perto de nós. E há, ainda, aqueles que parecem estar fora do tempo: falam do ontem e do hoje e do amanhã.

É assim com *Kalunga: poemas de um mar sem fim*, livro de Lande Onawale, lançado em novembro de 2011. Em suas páginas, a gente relembra o passado, vivencia o presente e aposta no futuro. A matéria poética com a qual Lande destila seu canto é feita de passado e de memória. E se insere também no presente, numa dicção própria em que não estão ausentes as características marcantes dos nossos dias. E o futuro? Ah, esse está ali como uma aposta, uma necessidade e um compromisso.

O passado, com seu corpo inseputável, aparece em muitos momentos de *Kalunga*, quando o poeta escreve, por exemplo, “a memória do mar me atravessa”<sup>1</sup>. O poeta reivindica o conhecimento de um passado que se tentou apagar de muitas maneiras e sua poética não silencia diante de tanta história – bela, trágica e de luta – que é a história que nos constitui.

Impedir o esquecimento, sobretudo cúmplice e omissor, do passado e de suas nódoas, dores, lamentos e iniquidades parece ser uma das missões poéticas de Lande. É como se sua produção manifestasse o desejo de não apartar dos olhos os conflitos do passado ou atenuar as marcas da violência que configurou os seus dias. Feito um antídoto, como forma de não permitir que as atrocidades cometidas sejam negligenciadas ou subestimadas, nem deixar que sejam apagadas as marcas da violência praticadas outrora.

---

1 ONAWALE, Lande. *Kalunga: poemas de um mar sem fim*. Salvador: edição do autor, 2001. p. 47.

Mas não é somente a força redentora da memória que extravasa de sua poética. O poeta navega pelo tempo e seus versos também testemunhamos insultos do presente, como quando o sujeito poético se indaga em *Canarinhas da Vila*:

o que pode a minha poesia contra isso:

três jovens assassinadas lado a lado?

o que pode a letra morta

da lei, da constituição

contra este costume brasileiro

de matar negros como moscas?<sup>2</sup>

Nesse mesmo poema há uma frase que sintetiza um traço marcante da poética do autor: “ergo meu poema como um não”<sup>3</sup>. Não se trata de arte pela arte, mas de uma arte que não teme se voltar sobre si mesma para se perguntar sobre o seu papel no mundo. E, conforme Flora Souza assegura, Lande faz parte de “uma nova tradição de poetas que fazem do texto rosa e lâmina, flor e corte

---

2 Ibid., p. 15.

3 Ibid., p. 17.



no processo de escrita e sedimentação de textualidades afro-brasileiras”<sup>4</sup>.

*Kalunga* se insere numa tradição de poesia social. Aquela tradição que coloca lado a lado, juntos num mesmo palco, arte e política. Na qual participam quem acredita na arte como uma prática transformadora da realidade circundante. Ali, o poeta não se isola do mundo, encastelado numa torre de marfim, mas participa do aqui e do agora.

Inconformismo e indignação são as substâncias com as quais alimenta seu texto numa busca ininterrupta por intervir no mundo. Por isso, em “Pixaim X” o poeta declara: “para cada agressão que nos fira/ temos um ato de revolta que nos cura”<sup>5</sup>; e em “Black power” revela: “mas a nossa força é indescritível/ brother/ emerge dos séculos de luta por liberdade”<sup>6</sup>.

---

4 SOUZA, Florentina da Silva. Lande Onawale. In: DUARTE, Eduardo de Assis (Org.). Literatura e afrodescendência no Brasil: antologia crítica. 3 v.: Contemporaneidade.. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011. p. 439

5 Ibid., p. 25.

6 Ibid., p. 27.

O que resplandece em *Kalunga* é uma poética voltada para a valorização da cultura negra e de elo com o continente africano, como se vê em “Capoeira angola”: “desde África essa força nos anima”<sup>7</sup>. O poeta busca desrecalcar a herança africana, se inserindo na luta contra a destruição e a inferiorização do legado cultural africano perpetrada pela ideologia de branqueamento e pelo racismo “cordial” de grande parte da cultura brasileira. Assim, em “Quilombo” (poema que integra também *Cadernos negros 21*, 1998), a África é reconhecida enquanto lugar de identificação afetiva, e a memória é um agente imprescindível desse processo: “nunca dissemos adeus à África/ em nossas mentes/ e de memória fresca/ replantamos suas lições”<sup>8</sup>.

E é justamente esse reconhecimento que confere à literatura de Lande um lugar de destaque nas produções poéticas afro-brasileiras. Poéticas essas que, segundo Eduardo Duarte, têm como um dos seus identifica-

---

7 Ibid., p. 61.

8 Ibid., p. 53.

dores “o ponto de vista ou lugar de enunciação política e culturalmente identificado à afrodescendência”<sup>9</sup>.

A composição poética de Lande também se abre para o futuro, como um ponto de chegada. É quando o escritor reafirma a sua crença nas potencialidades da poesia e expõe uma de suas dimensões:

esta minha mesma letra líquida  
indelével  
escorre do cume do tempo  
e certa, vai contornando tragédias e séculos  
louvando e agradecendo vitórias  
precipitando às folhas a declaração de novos tempos  
(ela cuida do presente  
como a uma árvore de bons futuros)<sup>10</sup>

---

9 DUARTE, Eduardo de Assis. Por um conceito de literatura afro-brasileira. In: DUARTE, Eduardo de Assis (Org.). *Literatura e afrodescendência no Brasil: antologia crítica*. 4 v.: História, teoria, polêmica. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011. p. 385.

10 *Ibid.*, p. 35

Esses versos, como outros de *Kalunga*, como disse José Carlos Limeira na apresentação do livro, são “versos que cada um de nós gostaria de ter escrito”<sup>11</sup>, uma declaração que expressa bem a sua admiração pela poesia de Lande. E dando continuidade a esse mesmo tom de reverência, não seria exagero dizer: a declaração de Limeira também é dessas que se gostaria de ter escrito.

---

**Thiara Filippo** é mestre em Letras (UFMG) e especialista em Educação a Distância (SENAC/BA). Atua como professora em cursos de pós-graduação e de formação de professores, e como revisora de textos.

---

11 LIMEIRA, José Carlos. Um Griot de mim, de nós... In: ONAWALE, Lande. *Kalunga: poemas de um mar sem fim*. Salvador: edição do autor, 2001. p. 10.



# A crítica em três sabores

Cadu Oliveira

## A crítica sabor laranja-lima

Algo entre o texto publicitário e o release. É aquela escrita por a) um sujeito muito bem intencionado que deseja expressar seu deslumbramento diante da obra que o arrebatou; b) um amigo ou fã do artista, por quem nutre sincera e profunda admiração; c) um colega de profissão que quer fazer a política da camaradagem; d) um tipo de assessor voluntário que deseja promover ou alavancar a carreira do artista; e) um assessor propriamente dito.

Facilmente identificável pelo teor açucarado e pelos elogios escancarados, a crítica laranja-lima é enjoativa para todos, exceto para seu autor. Enquanto ele acredita que seu belo texto irá aproximar o gênio das massas ignóbeis, a *Monalisa* do povão, o editor e o leitor final se desmancham em tédio e desconfiança. Textos muito apaixonados e benevolentes não acrescentam quase nada à opinião que o leitor deseja construir sobre a obra, principalmente se leitor e crítico concordarem. Críticas adocicadas transmitem ingenuidade e comprometedora parcialidade. Ninguém respeita o crítico aficionado.

As críticas água-com-açúcar, ao contrário do que se pensa, recebem pouquíssimos comentários: metade de amigos do autor; metade de fãs do artista. Nem os divergentes se entusiasmam em discordar textualmente; às vezes, sequer ultrapassam a leitura do primeiro parágrafo. Quando recebe comentários, geralmente o crítico doce pode agradecer individualmente as mensagens dos leitores, tão melosas quanto a sua crítica. Não raro, o próprio artista comenta e compartilha, para o êxtase do crítico-fã.

A crítica laranja-lima é a expressão ideal do jornalismo cultural bairrista. Falar bem da prata da casa é uma máxima. “Se é baiano, é maravilhoso”. Esse tipo de crítica, embora pareça heróica e misericordiosa, é um tiro no pé do crítico e um desserviço ao artista, pois nada acrescenta à leitura da sua obra.

### **A crítica sabor limão**

É o tipo de críticas que todos adoram ler, ainda que para odiá-las, mas poucos têm coragem e habilidade para escrever. Todos adoram, inclusive o artista, para espanto dos laranjas-lima! Pelo menos os artistas mais inventivos, que veem na crítica mais azeda o contraponto e a controvérsia fundamentais para o estímulo à criação.

Abominada pela turma do deixa-disso, a crítica sabor limão tem sido muito mal vista e mal interpretada, confundida com desonestidade intelectual, perseguição e desavença particular. A bem da verdade, a crítica azedinha provoca, ao contrário da simpática prima laranja-lima, estranheza e antipatia. O crítico azedinho é capaz de provocar uma comunhão espiritual com o público que se identifica com ele ou, por outro lado, ser crucificado no calvário dos ressentidos e dos artistas frustrados.

É relativamente fácil espalhar um certo azedume quando se é jornalista ou alguém de fora do meio artístico. Difícil é “falar mal” da obra do colega. Há uma desnecessária e equivocada crise ética que impede que artistas-críticos manifestem publicamente opiniões mais ácidas sobre a obra de seus pares. Ser pedra e vidraça é para poucos.

A crítica sabor limão é sempre útil para artista e leitor. Desde que não seja cáustica, leviana e burra, ela é sempre mais elucidativa que a crítica laranja-lima. Os artistas perspicazes sabem fazer belas limonadas a partir delas! E, convenhamos, elas são as grandes responsáveis por acessos e compartilhamentos.



## **A crítica sabor *grapefruit***

É a crítica de rodapé, feita não para ser lida pelo grande público leigo, mas para ser decifrada por outro acadêmico. A crítica *grapefruit* é, na verdade, uma salada de excertos de outros teóricos, que remetem a outros tantos teóricos, e assim sucessivamente. A sua autoria é, ao mesmo tempo, coletiva e indefinida. O seu público-alvo tem que ter pós-graduação.

Quase sempre *blasé* (um galicismo em itálico, como adoram os *grapefruit*), a crítica de teor predominantemente acadêmico é ideal para revistas científicas de faculdades de artes e humanidades, mas em uma publicação de caráter jornalístico tem tantos atrativos para o grande público quanto o Diário Oficial da União.

A crítica *grapefruit* não toma partido, não ajuíza nem emite opinião. Ela é tão imparcial, fria e neutra, que é frequentemente normal terminar sua leitura sem ter apreendido qualquer esboço de ideia sobre a obra criticada. Às vezes, têm-se a impressão de que o crítico nem mesmo fruiu a obra, tão preocupado estava em recolher as referências bibliográficas que compõem o grosso do seu texto.

Verdadeiro depósito das preciosidades do vernáculo, a crítica *grapefruit* serve, sobretudo, para ser citada no Currículo Lattes. É necessário um grande esforço de abstração e um dicionário à mão para ler uma crítica *grapefruit* sobre o pagode baiano à luz da ótica fenomenológica hermenêutica e construir alguma relação clara com o novo DVD do Harmonia do Samba.

---

**Cadu Oliveira** é jornalista. Foi editor do blog do Cítrica, onde também publicou críticas sabor laranja-lima de sua autoria.



# Sobre a Mostra Foto\_Crítica 2013

André França

Quando, após os encontros da *Oficina de Qualificação em Crítica* organizada pela FUNCEB, nos reunimos para pensar a publicação que faríamos, o que estava colocado para todos era o convite para a redação e a submissão de textos críticos. Isso me interessava, mas me ocorreu uma outra ideia: editar no periódico uma seção de fotografias com imagens que pudessem ser lidas como enunciados críticos. Inicialmente havia a perspectiva de uma publicação de 12 páginas no formato tabloide, onde pensei que poderia ter duas páginas dedicadas a esta seção, nas quais apareceriam cerca de quatro a oito trabalhos de fotógrafos baianos; quando este plano foi revisto para oito páginas, o espaço se mostrou insuficiente para a seção e eu propus que publicássemos as fotos online, no blog do *Cítrica*. Começava a surgir aí a mostra *Foto\_Crítica*.

A ideia de realizar esta seção, depois chamada de mostra devido à dimensão que alcançou, partiu do desejo de valorizar a iniciativa e o discurso crítico presentes nas

imagens fotográficas, especialmente em gêneros aos quais não costumamos associar muito a este tipo de abordagem, mas que se tornaram frequentes na fotografia contemporânea. Uma abordagem crítica em fotografia possui uma longa história em gêneros como a fotografia documental e o fotojornalismo, mas passou a ser explorada por aqueles que trabalham com fotografia para produzir obras artísticas e, à medida que a fotografia se disseminou ainda mais com a evolução da fotografia digital e seduziu os seus praticantes com a possibilidade de publicação na internet, passamos a ver as pessoas comuns, os amadores, os cidadãos interessados também em exercitar uma vertente crítica através da fotografia. A mostra foi aberta a todos os praticantes de fotografia, amadores e profissionais, brasileiros e estrangeiros, artistas ou não. No entanto, foram comunicados, na chamada para inscrições, critérios que seriam observados na seleção: a fotografia - ou fragmento de série fotográfica - deveria poder ser lida como um enunciado crítico; seria observada a qualidade da configuração dos elementos formais da foto (enquanto pertinência e adequação ao tema abordado); e ainda, criatividade, inventividade e/ou inteligência seriam qualidades valorizadas na seleção. O tema era livre e isso me interessa-

va especialmente, pois, em uma chamada internacional onde se solicitava a submissão de fotografias de cunho crítico, a ausência de tema acenava para uma perspectiva de recebimento de obras que traduzissem as posições críticas dos participantes, quer mais alinhadas às investigações em projetos artísticos ou referenciada a questões da observação da vida cotidiana, social. O que mais incomoda e preocupa as pessoas atualmente? O que as paralisa? O que elas gostariam de ver modificado? Há diferenças relevantes entre os interesses temáticos dos fotógrafos brasileiros e de outros países? E como a fotografia vem sendo utilizada para abordar tais temas? Diante dos muitos e conhecidos problemas que existem no Brasil e no mundo contemporâneo, não foi surpresa encontrar os temas submetidos nas inscrições, mas foi gratificante verificar que muitas pessoas estão empregando a fotografia para se posicionar diante daquelas questões. A mostra *Foto\_Crítica 2013* foi constituída por 131 fotografias realizadas por 53 artistas/fotógrafos de 12 países. A partir da observação do conjunto das fotografias selecionadas, foram definidos eixos temáticos que estruturaram a mostra em seis seções, sobre as quais gostaria de comentar agora.

**Identities/Alteridades.** Nesta seção questões relativas à identidade e à relação com o outro são perspectivadas de muitas formas. Willian Ansolin, em *Identidade Compartilhada*, discute as conexões identitárias que se estabelecem entre fotógrafo e fotografado na realização do retrato, fazendo coincidir a sombra da sua cabeça com a cabeça do fotografado, assim ocultada.

Ashley West Leonard nos apresenta três fotos que constroem uma narrativa onde vemos se desenrolar o jogo da construção da identidade por parte de uma criança, sob o olhar de um adulto, talvez sua mãe. A fantasia do super-herói é utilizada para enfrentar um mundo que parece basicamente marcado pela solidão e a insegurança sobre qual caminho seguir.

Em *Interlúdio*, Mandrela perspectiva a alteridade de três formas: na iminência de um encontro, quando se abre uma porta para chegar em casa; nas diferenças advindas de um procedimento banal como cortar o cabelo; na imagem simbólica do avistamento do outro, separado por um espaço marcado por obstáculos.

Julia Fullerton-Batten, em encenações sofisticadas quanto à produção e a iluminação, trabalha com modelos nus que fogem muito dos padrões físicos de beleza

que dominam os veículos midiáticos. A forma como as poses são dirigidas e os objetos utilizados reforçam a atmosfera de inadequação e falência.

Inés Molina Navea, em *Corpos que Importam*, fotografa jovens contra fundos neutros, usando t-shirts básicas e também de cores neutras, com rostos “inexpressivos” (como já fizera Thomas Ruff), reservando apenas aos cabelos uma noção de identidade da geração. As fotos soam ao mesmo tempo como um desafio e uma apresentação de uma geração que procura se afirmar ao mesmo tempo em que luta para se diferenciar dos modos de viver de gerações anteriores.

Os rostos apresentados com tantos detalhes no trabalho comentado acima (apesar da neutralidade na expressão) estão ocultos por máscaras no trabalho de Enoá, *Uniformidades*. Posando imóveis em ruas diferentes e trajando roupas que caracterizam ou remetem a atividades profissionais, o trabalho parece fazer referência às atividades criminosas (e ignoradas) praticadas por aqueles com quem convivemos no cotidiano.

**Crônicas Urbanas.** Nesta seção, a maior da mostra, temos trabalhos que se voltam para as questões relativas aos problemas das cidades. É a seção com a maior parti-



cipação de brasileiros, o que, de certa forma, traduz as insatisfações com as ausências de planos de urbanismo consistentes, o inchaço das grandes cidades e a precariedade dos sistemas públicos de segurança no Brasil.

Caah Galvão aborda a precária forma de funcionamento do transporte público no Brasil, realidade contrastada pela adoção de uma bela e sofisticada paleta de cores primárias e fortes, que imprime vivacidade a um ambiente de opressão.

O trabalho com as cores e com um sentido de textura delas derivado é também especial nos trabalhos de André Burian, *André Burian no Aglomerado*. Fotografando interiores de casas humildes, ele explora a organização física de objetos nas casas, alguns marcados por signos do universo do consumo. O investimento específico nas cores agrega às fotos uma dimensão pop – estranha aos ambientes fotografados.

Usando sobreposições de duas imagens, Danilo Galvão associa imagens de transeuntes com anúncios pintados ou colados em paredes, nas ruas: nomes e números de candidatos em campanhas políticas, serviços de videntes e cartomantes, propagandas de cursos técnicos. As fotos representam o cidadão anônimo como que dirigi-

do e influenciado por estas forças: místicas, políticas, financeiras.

Maurício Savrassoff investiga, em *Área Protegida*, como as fachadas de residências têm se transformado de forma funesta com a crescente violência urbana brasileira, através da construção de guaritas e a instalação de câmeras de vigilância. As fotos, marcadas por forte geometria e pouca saturação das cores, lembram *bunkers* e outras instalações militares.

Em *Ausência*, o coletivo Pandilla Fotográfica examina, em interiores de casas, as consequências de desastres meteorológicos, resultado muitas vezes de insuficiente planejamento urbano.

**Meandros do Desejo.** Nesta seção encontramos trabalhos que representam caminhos e vicissitudes do desejo, em fotografias encenadas ou documentais. No políptico *Quando o amor acaba*, Diogo Carreira Fortunato constitui uma narrativa que fala sobre recursos aos quais recorremos para superar frustrações e elaborar perdas.

Jô Félix, em *Corpo-Produto*, trabalhando com bonecas Barbie, encena poses e situações sexuais que trazem para um primeiro plano, ainda mais explícito, a concep-

ção e a construção sexualizadas de tais brinquedos. São encenações que soam muito naturais, como aquilo que naturalmente poderíamos esperar que ocorreria a estas bonecas, se deixadas a sós, em momentos de privacidade...

Nesta seção, uma foto de Bruno Gastaldo oferece um contraponto ao trabalho que acabo de comentar: um detalhe do corpo de uma mulher – um seio – com a inscrição em caneta “I’m not a toy”, esclarece sobre a existência de limites na relação com o corpo do outro.

Dietlinde Bamberger, em *Kids at War*, chama a atenção para as formas contemporâneas de entretenimento disponibilizadas para as crianças. Entretenimento de adultos, adolescentes e crianças, a televisão é lembrada aqui na foto de Keith Prue de uma maneira que revela o magnetismo que o aparelho exerce na captura dos olhares e na criação e comercialização de celebridades de todos os tipos.

**Em Contato com a Natureza.** Nesta seção temos uma maioria de trabalhos que apresenta um discurso crítico à maneira como continuam a ser destruídos os ecossistemas do planeta ou nos lançam construções poéticas que remetem a uma fantasia de reencontro ou a uma nova forma de convivência nos ambientes naturais.

Isabella Mariana, em *Costura-te*, trabalha nesta segunda perspectiva, inscrevendo perfis de pessoas no centro de fotos e construindo um diálogo de choque entre uma realidade industrial ou urbana e outra que remete a um ambiente natural. O título soa como um apelo que aponta o caminho para uma existência que poderia talvez se tornar sã e equilibrada.

Gabri Solera, com *Terrain Vague*, problematiza a questão do uso dos espaços, questionando de forma específica um certo desperdício que existe no caso dos terrenos baldios, especialmente na medida em que podem ser associados ao mal aproveitamento ou à especulação imobiliária. Estes, muitas vezes, acabam servindo como áreas de abandono de produtos industriais, como carros, como mostram as fotos de Carolina Coelho e, a partir daí, de áreas de busca de objetos metálicos para fins diversos, como aborda o trabalho de Jack Latham.

A fantasia de fusão com a natureza aparece em alguns trabalhos. Ivana Salfity trabalha com projeções de imagens de pessoas sobre elementos naturais, como árvores; Jennifer Georgescu usa manipulação digital para apresentar criaturas híbridas: humano-vegetal e humano-animal, em imagens que traduzem integração, harmo-

nia ou assimilação; Mariana Castro explora a iluminação natural em uma área de mata para criar um efeito de camuflagem natural, produzida por luz e sombra.

**Expectativas Místicas.** Em nove das dez fotografias desta seção encontramos algum signo religioso deslocado de sua posição habitual de reverência, objeto de oração ou simplesmente objeto que serve a um discurso religioso específico. Em uma fotografia de Rubia Siqueira vemos uma transeunte olhando por um instante um cartaz afixado em uma parede, na rua. A parede está bastante suja, o local é ordinário e, embora não possamos ver a expressão no rosto da mulher, ficamos com a sensação do surgimento, ali, de uma peça inteiramente desconhecida daquela realidade do universo urbano contemporâneo.

A fotografia de Humberto Pimentel, feita em Ouro Preto, contrapõe a precariedade de habitações improvisadas às torres de uma antiga igreja católica, questionando de certa forma o legado daquela instituição religiosa secular às formas de organização social e econômica de um povo.

As fotografias de Alejandro Zambrana também jogam com o contraste e o deslocamento, uma vez que valorizam a associação de um ícone religioso nordestino às marcas de produtos industriais e às suas estratégias de marketing.

Sara Stojkovic apresenta fotografias documentais que mostram pessoas em momentos de lazer e descanso em um cemitério (inclusive em trajes de banho), provocando um choque imediato em relação ao tipo de postura e traje que se espera encontrar nestes locais – ainda que no trabalho, certos elementos fotográficos, como o ponto de vista e o cromatismo, proponham um diálogo direto com o campo da pintura.

**Conhecimento e Memória** é a sexta e última seção da mostra. Nela encontramos elogios ao livro, seja como um companheiro de qualquer hora, capaz de nos “iluminar” enquanto aprendemos com ele (trabalho de Gabriel Andrade) ou como veículo para a discussão e a apresentação de eventos importantes do passado histórico (trabalho de Thierry Clech).

As fotos de Taciano Levi e Guilherme Castoldi remetem ao ato de lembrar e à evocação de um passado histórico de injustiça social. As fotografias de RcMafra e Diogo Fortunato abordam formas diferentes de organização e hierarquização da informação e do conhecimento, quando tratam, respectivamente, da representação (em forma de pirâmide) de um grupo de escritores e artistas e do atual contexto da revolução digital, que

vem desmaterializando livros e criando novos hábitos de acessar obras e informações.

Por fim, as fotografias de David Clark em *Paper Studies*, encenando a queda de uma folha de papel em branco tornam concreta uma imagem metafórica da desmaterialização que mencionei acima, ao mesmo tempo em que remete a um certo processo de assentamento ou decantação que se dá no processo de aprendizagem ou naquele do acúmulo dos estratos de memória.

Como vimos, a diversidade de temas e abordagens caracterizou esta mostra. Para uma primeira edição, me parece natural a presença dos temas descritos acima, uma vez que dizem respeito a algumas das questões que mais mobilizam respostas críticas da sociedade em geral. Mas, creio que, com a realização da segunda edição e a divulgação desta primeira mostra, os fotógrafos e artistas se sentirão inclinados a submeter trabalhos que investiguem fotograficamente ainda outros temas e problemas.

---

**André França** é artista, trabalha com fotografia contemporânea.  
[www.andrefranca.com/pt](http://www.andrefranca.com/pt)

# **Crítica sem fronteiras: a relação do profissional de crítica com as novas tecnologias**

**Como o blog do *Cítrica* contribuiu para a difusão da crítica de artes baiana**

Carol Vidal

Não é nenhuma novidade que a popularização da internet trouxe novas perspectivas de difusão de informação e do relacionamento entre o produtor de conteúdo e o público-leitor. Na verdade, de posse de um computador ou outro dispositivo, todos nós podemos divulgar, instantaneamente, algum fato ocorrido ou um ponto de vista acerca de um assunto qualquer. Somos todos, é verdade, críticos em potencial, capazes de emitir uma opinião e divulgá-la para toda uma rede.

A chamada convergência de mídia – quando mais de uma plataforma é usada para difundir um determinado



conteúdo – vem mudando a forma de produzir informação. É um jornal impresso que está interligado a um site; é um canal de televisão que divulga uma *hashtag* para ser usada durante uma exibição de algum programa com o objetivo de incentivar e aglomerar a troca de opiniões sobre o que está sendo exibido; ou até mesmo uma empresa que usa as redes sociais para ter um contato mais direto com seus clientes. Enfim, as novas tecnologias trazem uma gama de possibilidades que não podem ser ignoradas se ainda se pretende alcançar esse novo público que se forma.

E, como produtor de um conteúdo tão cheio de pontos de vista para discussão, o crítico de artes não pode ignorar essa nova realidade, sob o risco de perder espaço e até mesmo certa credibilidade entre seus leitores. Afinal, se qualquer um é formador de opinião em potencial, o que ainda mantém a importância da atividade do crítico?

A verdade é que a internet permite uma produção e difusão em massa de diversos tipos de conteúdo, mas nada garante que todos eles serão de qualidade. Por isso, o trabalho do crítico é cada vez mais importante, pois um olhar diferenciado e conteúdos de qualidade irão se destacar em meio a esse mar de informações presente na

web. Mas, atenção: se o profissional de crítica pretender atingir esse novo público tão questionador e atento, é preciso “falar a mesma língua” que ele e estar presente nos espaços que ele frequenta. Na era da convergência, há cada vez menos espaço para aquele crítico “figurão”, inatingível e inquestionável. Por isso, o diálogo é a palavra-chave para a crítica de artes ter algum valor.

É importante deixar claro, no entanto, que o surgimento de novas formas de produzir conteúdo não invalida as já existentes. Da mesma forma que era dada como certa a extinção do rádio com a chegada da televisão, há quem diga que as publicações impressas desaparecerão na mesma velocidade com que as novas mídias crescem e ganham espaço. Mas está claro que não é assim que funciona, pois não é necessário que o “tradicional” morra para que a novidade apareça. O que precisa é uma avaliação do papel de cada um desses veículos e nos objetivos que se pretende alcançar.

Portanto, isso não significa que o crítico que publica seus textos somente no jornal deixará de existir ou será ignorado, mas ele se voltará para um público diferenciado daqueles que divulgam suas críticas na internet. Há, ainda, uma terceira opção, que mescla as duas

anteriores – e que tem tudo para ser a mais acertada e a mais abrangente em termos de público: o profissional multimídia e convergente, que sabe aproveitar o melhor potencial que cada espaço tem a oferecer.

### **O blog do *Cítrica* e a convergência**

Durantes as oficinas do *Programa de Incentivo à Crítica de Artes*, já havia a conversa de montar um periódico voltado para a crítica de artes com o objetivo de valorizar a produção artística baiana, como também para valorizar a crítica no estado. O *Cítrica* é, realmente, um importante produto para as artes baianas, levando ao conhecimento do público novas abordagens sobre o que é a arte baiana. Mas esse trabalho ganha ainda mais valor com a criação do blog do periódico, que usa várias práticas típicas da convergência de mídias.

Ao ter um espaço destinado aos comentários dos leitores, o blog abriu espaço para a interatividade, uma das práticas mais básicas quando se fala em convergência. Já que qualquer usuário da internet é capaz de ser um produtor de conteúdo, ter um espaço que permita ao leitor se colocar diante do que está sendo divulgado é fundamental. Essa troca de ideias e experiências entre o crítico e o leitor só tem a enriquecer o trabalho do

primeiro, já que, não se pode esquecer, o produto artístico, assim como as críticas, são obras abertas, à disposição de quem se interesse, e não de um grupo seletivo.

Interligando conteúdos da publicação impressa com o blog – como, por exemplo, a prévia de uma entrevista no jornal e a íntegra na web –, o projeto também reforçou que uma prática não inviabiliza a outra, pelo contrário: elas podem funcionar muito bem juntas. Essa é uma forma de fazer com que o leitor continue em contato com o trabalho realizado e valorize ainda mais o conteúdo disponível. A convergência serve, portanto, para mostrar que uma informação não se esgota em uma publicação apenas, mas que, se aproveitada de forma produtiva, ela tem potencial para figurar em diferentes plataformas.

Há, também, a divulgação de conteúdos exclusivos para o blog, o que reforça o papel de cada uma das plataformas: a impressa seguindo uma linha mais temática, com textos abordando questões dentro de um assunto em comum; e o blog, como um espaço mais aberto a conteúdos diferenciados, mas não menos importantes. Assim, cada um cumpre seu objetivo e, juntos, dão ao *Cítrica* um propósito comum: consolidar a crítica de artes na Bahia.

Compartilhar é outra palavra de ordem desse novo público formado pelas novas mídias. E a presença do *Cítrica* na internet facilitou essa prática, já que um conteúdo online pode ser replicado de forma fácil e rápida, permitindo que um grande número de pessoas tenha a oportunidade de ler os textos, seja no próprio blog ou através do compartilhamento de alguém em uma rede social. É claro que a publicação impressa pode ser compartilhada com outras pessoas, mas não se pode negar que a possibilidade de fazer isso pela internet é muito maior.

E essa questão leva a outro ponto importante: a universalização dos conteúdos que estão na internet. O blog do *Cítrica* permite, portanto, que pessoas de diferentes lugares – dentro e fora da Bahia – tenham acesso às críticas, o que contribui para que mais leitores possam conhecer e compartilhar o trabalho. É também uma maneira de, quem sabe, inspirar projetos parecidos em outros estados ou, até mesmo, países.

A convergência de mídia é uma realidade, não se pode negar. Por isso, urge compreendê-la e aproveitar todo o seu potencial. E, para os críticos de arte, fica o alerta de que há um novo público esperando por conteúdos de qualidade ao seu alcance. A semente já foi planta-

da com o *Cítrica* e o blog. Que, daqui para frente, essa iniciativa dê bons frutos e acrescente mais qualidade à crítica de artes baiana.

---

**Carol Vidal** é jornalista formada pela PUC-Rio, com experiência em redação online. Carioca de nascimento e baiana de coração, apaixonada pela diversidade artística que o Brasil tem a oferecer.



# Caiu na rede é crítica? Um olhar sobre a atividade crítica espectral no site do IMDb

André Bomfim

Havia um tempo em que ao espectador cabia a fruição. Ao fã, a devoção. Ao cinéfilo, o culto. E ao crítico, a voz. Porém, a recepção cinematográfica foi outro campo que teve suas fronteiras borradas pela democratização da palavra nas plataformas de participação social da web 2.0. Não que essas *personas* tenham deixado de existir ou exercer seus papéis. No entanto, nos espaços colaborativos digitais, suas atividades estão em constante interseção em dinâmicas ora de complementaridade, ora de rivalidade. As opiniões dos espectadores ordinários, por exemplo, podem se acumular em densas camadas de informação sobre a experiência estética gerada pela obra em públicos e contextos determinados. Os fãs são capazes de formar intrincadas redes colaborativas, onde se pode encontrar todo tipo de informação técnica e contextual. E os cinéfilos, agora imbuídos do poder da



publicação, disputam, em até certa medida, com os críticos a esfera da discussão e reflexão públicas da obra cinematográfica.

Cada um desses atores compõe o intrincado quadro da recepção cinematográfica e, nos ambientes digitais, suas atividades podem gerar também produtivas trocas colaborativas. Para o cinéfilo, por exemplo, os bancos de dados gerados pelos fãs podem descortinar aspectos ocultos de uma produção. Já o crítico pode ter um termômetro instantâneo da relação entre público e obra, o que não deixa de ser bem-vindo em uma análise. Aproveito essas linhas para propor um olhar sobre um desses espaços colaborativos que há muito me intriga: o mural de opiniões críticas (*user reviews*) dos usuários do *Internet Movie Database* (IMDb)<sup>1</sup>. Se o próprio espaço outorga à opinião de todo e qualquer usuário registrado o *status* de crítica, penso que o mesmo proporcione, também, além da democratização da palavra, um oportuno contexto para discutirmos a crítica, sua função e o papel dos diversos atores empenhados em torno do

---

1 <[www.imdb.com](http://www.imdb.com)>. Criado como uma plataforma colaborativa de informações sobre produções cinematográficas e televisivas, o IMDB é hoje, fonte de referência mundial para o público, cinéfilos, críticos e até mesmo para os agentes dessas indústrias.

discurso crítico em ambientes cada vez mais híbridos e democráticos. Proponho como recorte a produção de textos opinativos em torno do filme *Amor* (*Amour*, 2012), a mais recente obra do diretor austríaco Michael Haneke, pelo seu caráter controverso e polarizante.

O IMDb foi criado como um *hobby*, em 1990, pelo programador e cinéfilo britânico Col Needham. Em 1998, a plataforma foi adquirida pela *Amazon.com*, que a expandiu mundo afora e, utilizando-se do seu vasto *know-how* em *scripts* de interação, lançou o sistema de comentários gerados pelos usuários. Atualmente, a maior parte das informações disponibilizadas pelo seu banco de dados é gerada por usuários e verificada pelo *staff* da companhia. Quanto à seção de opiniões críticas, é aberta aos visitantes do website. O resultado é uma prolífica produção de textos opinativos bastante heterogêneos nos quesitos de qualidade e pontos de vista.

*Um sonho de liberdade* (*The Shawshank Redemption*, EUA, 1994) é o filme mais bem votado do site e computa nada menos que 2.659 revisões críticas geradas por usuários. Se navegar entre tamanha quantidade de pontos de vista parece uma tarefa hercúlea, alguns mecanismos de filtragem dão uma ajuda. É possível separar os textos

pelos mais bem votados (entre os próprios usuários), por sua data de postagem, pela proficiência do autor e, o mais curioso: pelo caráter favorável ou desfavorável da opinião, traduzido através dos rótulos “gostei” (“*loved it*”) ou “detestei” (“*hated it*”). Esse último recurso oferece uma dupla função. O usuário pode, por um lado, buscar diretamente opiniões antagônicas às suas, estabelecendo uma leitura dialética com as opiniões divergentes. Por outro lado, pode buscar o acesso apenas aos textos em concordância com sua própria opinião, colocando-se assim na contramão do embate e confronto de opiniões, que fundamentam tanto o campo da verdadeira cinefilia, quanto do debate crítico.

Os filmes de Haneke têm o poder de polarizar plateias e por vezes a crítica, pela aspereza com que o cineasta trata de temas indigestos. No caso de *Amor*, a decadência física e mental enfrentada por um casal solitário no ocaso da vida. No IMDb, *Amor* computa, até o momento, 137 textos gerados por usuários, sendo 77 rotulados com “gostei” e 50 com “detestei”. Sobre o conjunto dessa produção, observemos alguns aspectos, recorrências e dissonâncias.

A maioria dos textos é escrita na primeira pessoa, destacando, dessa forma, opiniões e juízos pessoais, além das relações entre essas impressões com a experiência

de vida de quem os escreve. ElMaruecan82<sup>2</sup> (França) compara a situação dos protagonistas com a dolorosa experiência de uma tia que cuidou de sua avó à beira da morte. Um usuário da Cidade do México alerta para o fato de que o filme trata de alguém acometido por uma doença terminal e que, nas mãos de Haneke, isso pode ter o impacto de um filme de horror. Outra, dos EUA, classifica o filme como brilhante, mas afirma que ela seria incapaz de vê-lo novamente. Enquanto outra estadunidense declara, já no título da resenha que não foi tocada pela obra: “*Left me cold*”.

O chamado “estilo clínico” de filmar do diretor, considerado pela crítica como uma de suas distinções, é a principal razão para as opiniões negativas. Um usuário canadense rotula o filme como “chato” e queixa-se pelo fato do roteiro não contemplar, nem mesmo em *flashbacks*, a história pregressa do casal. Outro canadense indigna-se, declarando que “é difícil imaginar porque tanta gente chama isso de obra-prima” e questiona por que a crítica chama de visionário um diretor capaz de

---

<sup>2</sup> *Nicknames* ou apelidos grafados em sua forma original. Trechos extraídos da seção de *userreviews* do filme *Amor* no site do IMBD. Disponível em <[http://www.imdb.com/title/tt1602620/reviews?ref\\_=tt\\_urv](http://www.imdb.com/title/tt1602620/reviews?ref_=tt_urv)>. Traduções nossas.

mostrar explicitamente situações tão degradantes. Para um alemão, a encenação de Haneke é programada para chocar e sua maior lacuna é exatamente o coração (ou a falta deste).

Não é difícil concluir que o repúdio ao filme vem exatamente da opção estilística do diretor em minar da narrativa os diálogos, os dramas psico-afetivos e quaisquer recursos melodramáticos, revelando (arrisco-me num palpite) uma possível resistência desses espectadores frente a recursos poéticos incomuns em obras mais acessíveis. São opiniões que desnudam também inúmeros pontos de discordância entre os comentaristas anônimos e a crítica especializada.

Porém, é possível encontrar argumentos consistentes em meio à massa textual opinativa e polifônica. Jamesmartin1995 (Reino Unido), por exemplo, aponta uma marca de distinção do diretor austríaco: “a sensação sufocante de que algo terrível está para acontecer é a sua assinatura”. Polar24 (Austrália) ressalta como aspecto poético o paradoxo entre a força emocional da obra e o estilo clínico de filmagem, composto por “planos estáticos, um design de som seco, fotografia nítida e performances naturalistas e honestas”. Saschakrieger (Alemanha)

ressalta que “Haneke não utiliza nenhum truque dramático, ele apenas expõe o crescente vazio no grande e decadente apartamento no qual o filme, à exceção da cena do concerto, se confina.” Tratam-se de argumentos, colocações e observações que certamente contribuem para uma maior compreensão das escolhas estéticas de um cineasta por vezes incompreendido e que não se submete às habituais concessões que tornam filmes e diretores mais populares.

Um olhar telescópico sobre o conjunto dos 137 textos revela, portanto, como principal característica, a sua heterogeneidade, seja em termos de qualidade dos argumentos, como de propriedade do autor, de pontos de vista e de possíveis relações estéticas com uma mesma obra cinematográfica. De modo geral, pode-se perceber nos textos uma valorização da experiência individual e particular dos seus autores no contato com a obra. O que se coaduna com a visão do teórico francês Laurent Jullier<sup>3</sup>, ao afirmar que “a individualização e espetacularização da conduta de consumo são aspectos indissociáveis da prática cinéfila pós-moderna”. O

---

3 JULLIER, Laurent; LEVERATTO, Jean Marc. Cinefilos y cinefilias. Buenos Aires: La Marca, 2012.p. 173. Tradução nossa.

mesmo alerta vale ainda para o fato de que “a internet, sobretudo, democratizou o exercício da crítica cinematográfica, permitindo ao ‘simples’ consumidor publicar ali seu juízo”.

Ainda que essa intensa atividade espectral possa de muitas formas se confundir e complementar a instância da crítica, faz-se necessário, no entanto, estabelecer alguns pontos de diferenciação entre ambas, destacando o que distingue a crítica especializada da produção de textos aqui tratada. “Não por acaso, a estética da recepção chama a atenção para a instância da crítica. A importância do crítico e seus escritos como parte integrante de um processo de atualização dos textos artísticos revela que a análise dos atos de leitura e de fruição inscritos nas críticas é não apenas necessária, com fundamental para aquilo que chamamos de estudos de recepção nos media”<sup>4</sup>, ressalta Regina Gomes, demarcando o espaço do crítico em relação aos demais atores da recepção da imagem.

---

4 GOMES, Regina. A crítica como vestígio de recepção: *The West Wing* e o real histórico. In: Revista Novos Olhares, vol. 2, n. 1, 2013, pp. 17-25. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/novosolhares/article/view/57037>>. Acesso em: 16 jul. 2013.

Cyntia Nogueira, pesquisadora e uma das ministrantes da *Oficina de Qualificação em Crítica* realizada em 2012, aponta para o fato de que um dos desafios para o crítico em meio à crescente polifonia de vozes nos ambiente digitais é exatamente a conquista da *credibilidade* e *legitimidade*. Ao tomar como exemplo a trajetória de consagração da revista eletrônica *Contracampo*<sup>5</sup>, Nogueira conclui que tais atributos estariam associados ao conjunto de valores editoriais, ao diálogo com outras comunidades de interesse e a capacidade de inserção no meio cultural de uma publicação e seus agentes. Em outras palavras, a trajetória e a inserção do crítico em um determinado campo cultural seriam fatores determinantes para a legitimação da sua opinião.

---

5 NOGUEIRA, Cyntia. Cinefilia e crítica cinematográfica na internet: uma nova forma de cineclubismo? In: MACHADO Jr., Rubens et ali (org.). Estudos de Cinema SOCINE. São Paulo: Annablume; Socine 2006, pp. 157-164. Disponível em: <<http://www.socine.org.br/livro/Livro.pdf>>. Acesso em: 16 jul. 2013.



Em texto presente na publicação da *Série Crítica das Artes*, Carlos Bonfim<sup>6</sup> destaca a dimensão ética, como uma extensão da dimensão estética e um dos fatores de distinção do crítico dos demais receptores de uma obra. À dimensão ética estaria relacionada a consciência sobre os próprios critérios de valor e bases de julgamento. O que interpretamos aqui como a capacidade de uma metacrítica, a qual conduziria à discussão de valores, em lugar de sua simples reprodução.

Amparado nos autores supracitados, enumerei alguns pressupostos que continuam a outorgar ao crítico um papel de destaque no processo de leitura e interpretação do audiovisual. Diante do fenômeno da “democratização do acesso aos saberes e ao juízo cinematográficos”<sup>7</sup>, a palavra do crítico deve se tornar mais dialógica e relativa, porém não necessariamente menos prescindível. Se na era da chamada *cinefilia 2.0* todos temos mais voz e poder de expressão, talvez seja aí que este conjunto de distinções do crítico profissional adquira ainda mais importância. Não mais como a voz una e definitiva, mas

---

6 BONFIM, Carlos. Quem precisa de críticos? In: QUEIROZ, Milena Britto (org.). *Leituras possíveis nas frestas do cotidiano*. Salvador: FUNCEB, 2012, pp. 45-58.

7 JULLIER; LEVERATTO, 2012.

como um mediador ou até mesmo um moderador do intenso fluxo opinativo que corre em espaços como o aqui abordado.

---

**André Bomfim** é mestre em Análise de Produtos e Linguagens da Cultura Mediática pelo POSCOM/UFBA, além de pesquisador no GRIM – Grupo de Pesquisa em Recepção e Crítica da Imagem, do mesmo programa. Cinéfilo por vocação, publicitário e professor universitário. Atualmente pesquisa as transformações do audiovisual oriundas do contato com as mídias digitais. Este trabalho foi realizado com apoio do CNPq, Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico – Brasil.









Realização:



SECRETARIA DE  
CULTURA |



**Bahia**  
GOVERNO

TERRA DE TODOS NÓS